

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



TESIS DOCTORAL

La puesta en escena de la serie de comedias de magia "Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos" y "Asombro de Salamanca" (1741-1775), de Nicolás González Martínez

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana María Contreras Elvira

DIRECTOR

Fernando Doménech Rico

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II



LA PUESTA EN ESCENA DE LA SERIE DE COMEDIAS DE MAGIA *CUANDO
HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS Y ASOMBRO
DE SALAMANCA* (1741-1775), DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María Contreras Elvira

Bajo la dirección del doctor

Fernando Doménech Rico

Madrid, 2015

VOLUMEN 1

Ana María Contreras Elvira

La puesta en escena de la serie de comedias de magia

Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y Asombro de Salamanca,

de Nicolás González Martínez

(Tesis doctoral)

Director de tesis

Fernando Doménech Rico (RESAD, ITEM)

Universidad Complutense de Madrid

Septiembre, 2015

A mis padres

A Lara y Diego

La magia es importante no por sí misma, sino porque cuando ocurre algo en escena se convierte en una puerta abierta al inconsciente. Entonces, absolutamente todo es posible siguiendo un proceso que no es narrativo sino de asociación onírica, de metáforas.

(Philippe Genty)

My interests are wide-ranging, but they converge on a few basic questions: What kinds of social relations are created or confirmed by this literary text, by that cultural practice?

How do these texts and practices make meaning, and what meanings do they make?

What kinds of literature and culture have most helped and will most help us to see that another world is possible, and to construct it?

(Jesse Cohn)

Conviene insistir en este término: lo no racional no es lo irracional; es decir, no se sitúa con relación a lo racional, sino que pone en pie una lógica distinta a la que ha venido prevaleciendo desde la Ilustración. Se admite cada vez más en la actualidad que la racionalidad de los siglos XVIII y XIX no es más que uno de los modelos posibles de la razón operantes en la vida social. Otros parámetros, como lo afectual o simbólico, pueden tener también su propia racionalidad. Así como lo no lógico no es lo mismo que lo ilógico así también se puede afirmar que la búsqueda de experiencias compartidas, el congregarse alrededor de héroes epónimos, la comunicación no verbal, el gestual corporal descansan en una racionalidad que no deja de ser eficaz y que, por numerosos aspectos, es más amplia y, en el sentido simple del término, más generosa, lo cual apela a la generosidad de espíritu del observador social.

(Maffesoli)

AGRADECIMIENTOS

A Emilio Palacios Fernández, director de mi trabajo de DEA y primer director de esta tesis.

A Fernando Doménech, profesor mío en los estudios de Dirección escénica en la RESAD, primera persona que me habló de la existencia de las comedias de magia, compañero de trabajo y segundo director de esta tesis.

Al resto de personas que de algún modo me han ayudado: Lise Jankovic, Manuel Benito, Carmen García, Petra Pedersoli, Jacobo S. Codoni, Beatrice y Marion Sánchez, Alicia Blas, Mencu y Folke. Sobre todo, a Lara y Diego.

ÍNDICE

VOLUMEN 1

AGRADECIMIENTOS	4
ÍNDICE.	5
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.	10
ABREVIATURAS.	14
SUMMARY.	16
PRÓLOGO.	21
PRIMERA PARTE. LA ESTÉTICA DE LA COMEDIA DE MAGIA.	25
INTRUDUCCIÓN: LA COMEDIA DE MAGIA COMO GÉNERO ESCÉNICO.	26
1. Definición.	27
2. Elementos.	29
3. Etapas.	35
CAPÍTULO 1: LA ESTRUCTURA DE LA COMEDIA DE MAGIA.	39
1 Estructura narrativa.	43
1.1 Fábula.	43
1.2 Estructura lógico-temporal.	47
1.3 Personaje.	49
2 Estructura discursiva.	52
2.1 Retórica de la palabra.	54
2.2 Retórica de la imagen.	56
2.3 Retórica del espacio.	59
3 Estructura asociativa.	64
CAPÍTULO 2: IMAGINARIOS Y MUNDO SIMBÓLICO.	68
1 El Carnaval.	70
1.1 El mundo al revés.	72
1.1.1 La inversión del orden.	73
1.1.1.1 La inversión de mundos.	73
1.1.1.2 La inversión sexual.	77
1.1.1.3 La inversión social.	79
1.1.2 La inversión sacro-profano.	83
1.1.3 La inversión razón-locura.	86
1.2 La máscara y el disfraz.	91
1.2.1 Cambio de indumentaria.	92
1.2.2 La mojiganga en la comedia de magia.	96
1.2.3 Bailes de máscaras.	102
1.3 El tiempo circular.	105
1.3.1 La lucha de Carnaval y Cuaresma.	107

1.3.2	En el país de Cucaña.	110
1.3.3	El reino del Caos y la Revolución.	113
2	La Magia.	117
2.1	La tradición mágica en la comedia de magia.	119
2.1.1	Alta magia y magia popular.	122
2.1.2	Las cualidades del mago y la maga: la teurgia.	131
2.1.3	Escenotecnia y mancias.	135
2.2	El paradigma del mundo.	138
2.2.1	Los cuatro elementos.	139
2.2.2	<i>Harmonia mundi</i> .	147
2.2.3	La comedia de magia como teatro de la memoria.	149
2.3	Magia y poder.	154
2.3.1	Esoterismo de estado.	155
2.3.2	Saber y poder.	156
2.3.3	Magia y revolución: La dimensión subversiva de la magia.	159
3	Emblemática y cultura visual.	162
3.1	Emblemas amorosos.	167
3.2	Emblemas religiosos y morales.	174
3.3	Emblemas políticos.	184
CAPÍTULO 3: IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LA COMEDIA DE MAGIA.		205
1	La retórica del poder.	207
1.1	La fiesta cortesana en España.	210
1.2	La fiesta cortesana en la comedia de magia.	214
1.3	Del encanto del poder al poder del encanto.	229
2	Las ideas ilustradas.	232
2.1	Libertad.	233
2.2	Igualdad.	237
2.2.1	De clase.	237
2.2.2	De género.	242
2.2.3	Igualdad y desigualdad de procedencia y raza.	246
2.3	Justicia.	254
3	Estética de la subversión.	261
3.1	Teatro, política y vida cotidiana.	261
3.1.1	El motín contra Esquilache.	263
3.1.2	El motín y el teatro.	266
3.2	La representación del Poder y el poder de la Representación. (Un posible teatro antagonista).	275
3.2.1	De Atlas al Coloso.	277
3.2.2	El pueblo y la multitud.	280
3.3	Ilustración barroca y barroco ilustrado (revolucionario).	288
3.3.1	Alegoría.	290
3.3.2	Fantasía.	293
3.3.3	Realidad.	294
SEGUNDA PARTE. La escenificación de la serie <i>Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca</i>, de Nicolás González Martínez.		297
INTRODUCCIÓN: ESTRENOS Y REPOSICIONES.		298

1. Estreno de las tres primeras partes.	298
1. La formación de las compañías.	298
2. Estrenos y datos conservados.	302
1. Temporada 1741-42.	302
2. Temporada 1742-43.	304
3. La serie en ese contexto.	306
2. Reestrenos. La repercusión de la serie.	307
1. Temporadas 1745-48.	307
2. Temporada 1754-55 y 1758-59.	310
3. Siglo XIX.	310
3. Estreno de la cuarta parte: 1775.	310
 CAPÍTULO 4: NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ	312
1 Vida.	314
1.1 Datos biográficos.	316
1.2 Datos de su trabajo como censor.	331
1.3 Fama póstuma de Nicolás González Martínez.	336
2 Obra.	341
2.1 Cronología.	344
3 Teoría literaria y poética.	347
3.1 Romance contra Nipho.	347
3.2 Sobre el oficio de dramaturgo.	353
3.2.1 El dramaturgo como estudioso e historiador.	353
3.2.2 La autoría y el plagio.	354
3.2.3 El autorretrato	356
3.3 Poética.	358
3.3.1 Corriente estética.	358
3.3.1.1 Influencias.	359
3.3.1.1.1 Modelos literarios de la serie de <i>El asombro de Salamanca</i> .	359
3.3.1.1.1.1 <i>Afectos de odio y amor</i> , de Calderón.	359
3.3.1.1.1.2 <i>El mágico de Salerno</i> , de Salvo y Vela.	361
3.3.1.1.1.3 <i>Marta la Romarantina</i> , de Cañizares.	365
3.3.1.2 Entre Conceptismo y Clasicismo, o el Barroco ilustrado.	368
3.3.1.3 Estilo literario.	375
3.3.2 Elementos formales.	376
3.3.2.1 Géneros.	376
3.3.2.2 Argumentos.	379
3.3.2.3 Personajes.	380
3.3.3 Temática.	383
3.3.3.1 Temática política.	383
3.3.3.1.1 Sobre la sucesión al trono.	384
3.3.3.1.2 Sobre la tiranía y la participación política del pueblo.	388
3.3.3.1.3 El buen monarca o gobernante.	391
3.3.3.2 Temática social.	392
3.3.3.2.1 Sobre la igualdad y las clases.	393
3.3.3.2.2 Sobre la pobreza y la riqueza.	395
3.3.3.3 Temática de género.	396
3.3.3.3.1 Sobre el lugar de la mujer en la sociedad.	396

3.3.3.3.2	Sobre el matrimonio.	400
3.3.3.3.3	Sobre la violencia contra la mujer.	401
CAPÍTULO 5: LA MATERIALIDAD DE LA REALIZACIÓN ESCÉNICA.		404
1	Espacialidad.	404
1.1	El nuevo Coliseo de la Cruz y sus posibilidades.	406
1.1.1	La construcción del coliseo.	406
1.1.2	La apertura del coliseo.	413
1.1.3	La serie en el coliseo y el coliseo en la serie.	416
1.2	La plástica.	419
1.2.1	Los escenógrafos y pintores.	419
1.2.1.1	Pedro de Ribera.	420
1.2.1.2	Giacomo Bonavía.	423
1.2.1.3	Los pintores.	425
1.2.1.3.1	Francisco Zorrilla y Luna.	425
1.2.1.3.2	Juan Bautista Simó.	427
1.2.1.3.3	Manuel Santos Fernández.	428
1.2.2	Reconstrucción de las mutaciones de la serie.	429
1.2.2.1	Jardines y bosques.	431
1.2.2.2	Escena cotidiana y escena de la fiesta.	443
1.2.2.2.1	Salones.	443
1.2.2.2.2	Edificios: escenografías arquitectónicas.	445
1.2.2.2.3	Espacios costumbristas.	448
1.2.2.3	El espacio de estudio: estudios y gabinetes.	449
1.2.2.4	Sitios y batallas.	451
1.2.2.5	Cárceles y cadalsos.	452
1.2.2.6	La escena móvil: los carros.	453
1.2.2.7	La escena emocional: el mar, las tormentas y los efectos luminotécnicos.	454
1.3	Relaciones espaciales.	456
1.3.1	Relaciones espaciales en la escena.	456
1.3.1.1	El eje horizontal: la situación en la escena.	458
1.3.1.2	El eje vertical: vuelos y hundimientos.	463
1.3.1.3	Situaciones marginales: dentro, al paño, entre el público.	466
1.3.2	Relaciones espaciales entre público y escena.	467
1.3.3	Relaciones espaciales entre el público.	469
2	Corporalidad.	472
2.1	Actores.	474
2.1.1	Compañía de Parra y reparto.	475
2.1.2	Poesía de «un ingenio forastero a la señora Palomina».	482
2.1.3	Datos de los actores.	490
2.1.3.1	Los gallegos.	490
2.1.3.1.1	Petronila Jibaja, la portuguesa.	491
2.1.3.1.2	María Rosa Rodríguez, la galleguita.	493
2.1.3.1.3	Juan Plasencia.	495
2.1.3.2	Actrices.	497
2.1.3.2.1	María Antonia de Castro.	497
2.1.3.2.2	Catalina Pacheco.	498
2.1.3.2.3	Bernarda de Villafior.	500

2.1.3.2.4	Isabel Camacho.	501
2.1.3.2.5	Gertrudes Verdugo.	501
2.1.3.2.6	Gertrudes de Ribas.	502
2.1.3.2.7	Ana María, la de Paz.	502
2.1.3.2.8	La chica de la Rita.	502
2.1.3.2.9	Sra. Agustina Molina.	503
2.1.3.2.10	Sra. Plana.	503
2.1.3.2.11	Sobresalientas.	503
2.1.3.3	Actores.	503
2.1.3.3.1	Manuel de Castro.	503
2.1.3.3.2	Nicolás de la Calle.	504
2.1.3.3.3	Ramón Verdugo.	504
2.1.3.3.4	Joseph Parra.	505
2.1.3.3.5	Juan López.	506
2.1.3.3.6	Félix Ramírez.	506
2.1.3.3.7	Pedro Vicente de Rueda.	507
2.1.3.3.8	Otros.	507
2.2	Actuación.	508
2.2.1	Representar.	510
2.2.1.1	Presencia, singularidad y máscara.	513
2.2.1.2	Acción natural y actio retórica.	525
2.2.1.3	Mezcla de papeles.	530
2.2.2	El cuerpo entrenado.	532
2.2.2.1	Acrobacia.	532
2.2.2.2	Baile.	535
2.2.2.3	Estatuas.	537
2.2.3	Los afectos.	538
2.2.3.1	Pathos y Emoción.	539
2.2.3.2	Comicidad.	545
2.3	Copresencia de actores y espectadores.	548
3	Breve apunte sobre temporalidad y sonoridad en la comedia de magia.	551

CONCLUSIONES.	556
---------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.	562
---------------	-----

VOLUMEN 2

APÉNDICE A: Estudio de la obra de Nicolás González Martínez.	623
Edición de la serie El asombro de Salamanca. Criterios de edición.	731
APÉNDICE B: Parte 1 de la serie.	737
APÉNDICE C: Parte 2 de la serie.	833
APÉNDICE D: Parte 3 de la serie.	903
APÉNDICE E: Parte 4 de la serie.	973

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1.- «La realidad de la escena británica», de William Hogarth, 1724 (wikimedia commons).
- 2.- «Ce grotesque dessein en un globe tracé...», de Jean-Batist Bonnart, ca. 1700 (©A.G.J.M. Borms).
- 3.- «Cosi va il mondo alla riversa», grabado de 1560 (©A.G.J.M. Borms).
- 4.- Traza de la Tarasca de Madrid de 1667, Archivo Histórico de Madrid (Bernáldez, 1983).
- 5.- «El entierro de la sardina», de Goya, 1793, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹.
- 6.- «Baile de máscaras en el teatro del príncipe», de Luis Paret y Alcázar, 1767, Museo del Prado, Madrid.
- 7.- Preparación para un baile de máscaras, de Luis Paret y Alcázar, 1770, colección particular (galería virtual de arte <www.backtoclassics.com>).
- 8.- «Contradanza», grabado del Archivo Histórico de Madrid, (Martín Gaité, 1987).
- 9.- «El combate entre don carnaval y doña cuaresma», de Pieter Brueghel, el viejo, 1559, Kunsthistorisches Museum, Viena.
- 10.- «El mundo al revés», de Jan Steen, ca. 1660, Kunsthistorisches Museum, Viena.
- 11.- «Alegoría del Aire», de Antonio Palomino, h. 1700, Museo del Prado, Madrid.
- 12.- «Alegoría del agua», de Jerónimo Antonio Ezquerro, h. 1700, Museo del Prado, Madrid.
- 13.- «Fuente de la Cibeles», de Ventura Rodríguez, Madrid (©Carlos Delgado).
- 14.- «Las hilanderas», de Velázquez, 1657, Museo del Prado, Madrid.
- 15.- «Plantae rigatae magis crescunt [40]» *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608 (edición facsímil en línea en Emblem Project Utrecht <emblems.let.uu.nl>).
- 16.- «Quis enim securus amavit? [70]», en *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608 (edición facsímil en línea en Emblem Project Utrecht <emblems.let.uu.nl>).
- 17.- «Telorum silva pectus [108]», *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608 (edición facsímil en línea en Emblem Project Utrecht <emblems.let.uu.nl>).

¹ Todas las imágenes de obras de propiedad de museos y bibliotecas han sido obtenidas de las galerías en línea de los propios museos y bibliotecas.

- 18.- «Eros y Anteros», de Camillo Procaccini (1551-1629) Museu Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro. (Creative commons. Acervo de Obras de Arte Europeia em Coleções Brasileiras -Plus Ultra-).
- 19.- «Via nulla est invia amore [47]», *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608 (edición facsímil en línea en Emblem Project Utrecht <emblems.let.uu.nl>)
- 20.- «Retrato arcoiris de la reina Isabel I de Inglaterra», atribuido a Isaac Oliver y Marcus Gheeraerts, el joven, 1600-1602, Hatfield House. (Base de datos de imágenes de los Tudor, en <<http://www.marileecody.com/gloriana>>)
- 21.- «El Olimpo o Triunfo de Venus», Tiepolo, 1767-69, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 22.- «Venus apareciéndose a Eneas en las costas de Cartago», Tiepolo, 1757, Villa Valmarana, Vicenza.
- 23.- «Inmaculada Concepción», José Antolínez, ca. 1670, Ashmolean Museum, Universidad de Oxford.
- 24.- «Rey Felipe II de Austria», de Giovanni Battista Pittoni (López Poza, en línea).
- 25.- «El carro de la Aurora», de Mengs, 1764, Palacio Real de Madrid.
- 26.- «El carro de la Aurora», de Guercino, 1621, Casino Boncompagni Ludovisi, (<www.artehistoria.com>9)
- 27.- Busto de Cristina de Suecia, La Granja, Museo Nacional del Prado, Madrid (<http://perso.wanadoo.es/barroco2/21_BARROCO_4/barroco_esp1.html>).
- 28.- «Rebus adest», Empresa 86 (Saavedra Fajardo, 1988).
- 29.- «Excaecat candor», Empresa 12 (Saavedra Fajardo, 1988).
- 30.- «Carlos II de España en el Salón de los Espejos», Juan Carreño de Miranda, 1675, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 31.- Salón de tronos del Palacio Real de Madrid.
- 32.- Retrato de un esclavo negro vestido de paje, pastel del siglo XVIII.
- 33.- «Esclava de Puerto Rico», grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, a partir de la obra de de Luis Paret y Alcázar (Cano y Olmedilla, 1777).
- 34.- «El motín de Esquilache», atribuido a Goya, ca. 1766, Colección Privada, París (wikimedia commons).
- 35.- Boceto de Baccio del Bianco para Andrómeda y Perseo, de Calderón (Neumeister, 2000)
- 36.- «El coloso», de Goya, 1808-1812, Museo del Prado, Madrid.

- 37.- «Cárceles», Filippo Juvarra, primera mitad del s. XVIII, Biblioteca Nazionale, Torino.
- 38.- Plano del coliseo de la Cruz, 1785 (Thomason, 2005).
- 39.- «Autorretrato», de Francisco Zorrilla y Luna, *el riojano*, 1734, paradero desconocido (La Rioja.com)
- 40.- «Retrato de Palomino», de Juan Bautista Simó, 1726, colección particular (<www.artnet.com>)
- 41.- Plaza y fuentes de las Ocho Calles, de René Frémin, 1734, La Granja de San Ildefonso Segovia (© Patrimonio Nacional/María Jesús Herrero Sanz <<http://crcv.revues.org/docannexe/image/11940/img-13.jpg>>).
- 42.-Cenador en los jardines de Aranjuez (wikimedia commons).
- 43.- Fuente de los Baños de Diana, de René Frémin y Jacques Bousseau, entre 1737 y 1743, la Granja de San Ildefonso, Segovia (© Patrimonio Nacional/María Jesús Herrero Sanz <<http://crcv.revues.org/docannexe/image/11940/img-15.jpg>>).
- 44.- Bastidores de perspectivas de jardín del teatro de Drottningholm (Stribolt, 2003).
- 45.- «Jardín rococó o Fuente monumental», atribuido a Bataglioli, s. XVIII, Museo de Zamora (El correo de Zamora).
- 46.- Teatro de corte de Drottningholm, Suecia (web del teatro).
- 47.- «Fiesta cortesana de caza con señoras», Jacopo Amigoni, ca. 1740 (©Lempertz).
- 48.- Bastidores de selva del Teatro de Drottningholm (Stribolt, 2003).
- 49.- «Venus y Adonis», Jacopo Amigoni, primera mitad del siglo XVIII, Alte Pinakothek, Munich. (wikimedia commons).
- 50.- Dibujo del puente de Toledo, siglo XVIII
- 51.- Teatro de corte de Litomysl, Bohemia (web del teatro).
- 52.- Diseño para la escenografía de *Armida placata*, de Battaglioli, entre 1754-1759, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 53.- Fachada del antiguo Hospicio de Madrid, de Pedro Ribera (creative commons).
- 54.- Portada del Palacio del marqués de Perales de Madrid, de Pedro Ribera (© Carlos Viñas)
- 55.- Representación de una ópera en el Teatro de Drottningholm (web del teatro)
- 56.- Escenografía del teatro de Drottningholm, (Stribolt, 2003).
- 57.- Perspectiva del Teatro de Drottningholm, (© Renate Dodell).

- 58.- Telón con puerta practicable del Teatro de Drottningholm, (Stribolt, 2003).
- 59.- La familia de Felipe V, de Louis Michel Van Loo, 1743, Museo del Prado, Madrid.
- 60.- «Apolo en el trono», Cosme Lotti (1570/80-1651),
<<http://www.themorgan.org/drawings/item/304804>>
- 61.- Escenografía del Teatro de Corte de Drottningholm, Suecia, (Stribolt, 2003).
- 62.- «La familia de Fernando VI o Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte», de Jacopo Amigoni, 1752, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- 63.- «Retrato de la Marquesa de Llano», de Rafael Mengs, 1770, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 64.- Madame Pompadour, de François Boucher, 1759, Wallace Collection (The Yorck Project, 2002, dominio público).
- 65.- Diseño de Karl Friedrich Schinkel para *La flauta mágica*, de Mozart, 1815 (© Kupferstichkabinett der Staatliche Museen zu Berlin).
- 66.- Titiriteros frente al alcázar, finales del siglo XVI, en *Le Passetemps*, de Jean Lhermite, Museo Municipal de Madrid.
- 67.- «El minué», Giandomenico Tiepolo, 1756, Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- 68.- «Autorretrato en el estudio», de Luis Paret y Alcázar, 1786, Museo del Prado, Madrid.

ABREVIATURAS.

Archivos y Bibliotecas.

AV: Archivo de la Villa del Ayuntamiento de Madrid.

BBAA: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BDCV: Biblioteca Digital Cervantes Virtual.

BDUS: Biblioteca Digital de la Universidad de Sevilla.

BGUA: Biblioteca General de la Universidad de Alicante.

BHM: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

Bivaldi: Biblioteca Valenciana Digital.

BMP: Biblioteca Menéndez Pelayo.

BN: Biblioteca Nacional de España.

BVPB: Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

Digibuo: Colección de fondo antiguo digitalizado por la Universidad de Oviedo.

HN: Hemeroteca Nacional de España.

MDM: Memoria de Madrid (Biblioteca Digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid)

MT: Museo del Traje, Madrid.

RB: Real Biblioteca, Madrid.

Libros².

Autoridades: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990. 3 vol.

BAE: *Biblioteca de Autores Españoles*.

Barbieri: Papeles de Barbieri, en BN.

Covarrubias: Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.

Directoras: *Directoras en la Historia del Teatro Español*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2003.

DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. Vigésimosegunda edición, Madrid, Real Academia Española, en línea.

Fuentes X: SHERGOLD, N. D. (1989): *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745*

² En general, los libros se citan con el método Harvard. He preferido la abreviatura exclusivamente en estos casos para facilitar la búsqueda de las referencias.

Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos, Fuentes X, London, Tamesis.

Fuentes XII: Varey, John, N.D. Shergold y Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid-Londres, Tamesis, 1994. (Fuentes para la historia del teatro en España, XII).

Fuentes XVI: Varey, John y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Fuentes XVI, London, Tamesis, 1992. (Fuentes para la historia del teatro en España, XVI).

Fuentes XXII: Thomason, Phillip B., *El coliseo de la Cruz: 1736-1860: Estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis, 2005. (Fuentes para la historia del teatro en España, XXII).

Fuentes XXIX: Greer, Margaret R., y J.E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997. (Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX).

Fuentes XXX: Davis, Charles, *Los aposentos del Corral de la Cruz: 1582-1823. Estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis, 2004. (Fuentes para la historia del teatro en España XXX).

SUMMARY

THE STAYING OF THE «SERIE» OF «COMEDIAS DE MAGIA» *CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS Y ASOMBRO DE SALAMANCA* (1741-1775),
BY NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ.

We may describe the Comedias de Magia as unlikely, or coarse from a literary viewpoint, or badly constructed with regards to their structure, etc., but we shall be as far from understanding them, or even more, as we were at the point of beginning their study.

(Álvarez Barrientos, 2011: 472)

INTRODUCTION

This thesis begins at the point where the pioneering work on *comedia de magia* in the eighteenth century undertaken by Joaquín Álvarez Barrientos ended. He suggested back then the need to know more about the men and women of the age in order to better understand the *comedia de magia* as a performative genre, with the aim of answering the question so many scholars of the 18th century have asked: Why were the *comedias de magia* so successful? My own investigation was also built on his answers: it was due, above all, to ideological and spectacular reasons.

Understanding the *comedia de magia* as a genre implies understanding all the workings of the material nature of its staging, as well as the relationship established between performance and audience. It means understanding its theatricality not only at a textual level, but also at a physical and relational one. The relations and reactions that the *comedias de magia* provoked were highly emotional and antagonistic, as the data that we have indicates: the amazing box office revenues and

the many rants and prohibitions. Thus, the next question worth asking was: Why were the *comedias de magia* so disruptive?

A particularly traumatic incident took place in the 18th century, the so called «Esquilache Riots», which had numerous consequences for society as a whole, but particularly for theatre. In fact, one of the first measures taken by the government of the Count of Aranda in the wake of the riots was the Reform of dramatic arts. Following reverse logic came up the hypothesis of theatre, in a broad sense, and specifically *comedias de magia*, playing a bigger role in the riots than previously thought, so much for its contents, as well as for the opportunities for social integration and organization that going to the theatre provided. Thus arose the need for further work in the rebuilding of an aesthetic theory of the *comedia de magia*, as well as to research the performance development during the mid-century, specifically from the building of the new *coliseos*, since it seems likely that the change of venues might have provoked some changes in mentality.

During early research came up the figure of Nicolás González Martínez, a paradigm of partial treatment in the historic account that we have built and endured. In spite of being the most prolific dramatic writer of the mid-century, of being a censor and, so to speak, a partner in one of the first modern theatrical business along with the author Parra and the composer Nebra, his name was systematically excluded from every theatre history textbook and cast into oblivion. This conspiracy of silence, indicative of some metaphoric crime, pointed to a line of research both necessary and complementary. To understand the *comedias de magia* and their impact we had to study the particular case that would allow us to test the general theory. This is the reason that motivated me to undertake simultaneous research on the life and work of Nicolás González Martínez and on the *Comedias de Magia* in general, paying particular attention to a series by this author called *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*.

OBJECTIVES AND RESULTS

This work is a study on the *comedia de magia* in the 18th century, particularly, on the performances staged in the public theatres of Madrid, *Coliseo del Príncipe* and *Coliseo de la Cruz*, on its aesthetics and staging. It is, also, a study on the life and works of Nicolás González Martínez. The objectives and results of this work are the following:

In the first place, the objective was to rebuild an aesthetic theory about the *comedia de*

magia as a performative genre, rather than as a literary genre, which was already done by Álvarez Barrientos. According to this perspective, it is necessary to point out that any staging, besides its material elements, puts forth a thesis, a viewpoint about the world. Thus, we had to establish the foundational aspects of this theory, which I finally split into structure, imaginary and ideology. Regarding structure, the perspective adopted aims to establish the way in which the various forms of thought (logocentric, mythical and magical) used by the human being to explain the world have taken shape in the *comedias de magia* through discursive, narrative and associative structures, respectively. Regarding the second issue, I found three kinds of basic imaginary working within the comedies: Carnival, Magic and Emblematic, which, the way I see it, explain the most alien elements from a contemporary viewpoint. As for ideology, given the liminary era being researched, the objective would be to determine how much of the Ancient Regime thinking and how much of the so called enlightened was at work simultaneously in these comedies. The result is a new hypothesis which would suggest the existence –along with another ideological groups, like the reforming enlightenment which later prevailed-, of an enlightened revolutionary class expressing itself through an aesthetic which, because of the reigning confusion, some call classicist (mainly referring to musical genres, *zarzuela*, opera and *drama harmonica*) and some call post-baroque, and which we will call *baroque-enlightened*.

The second objective would be to vindicate and conduct research on the playwright Nicolás González Martínez, the most important during the decades of 1840, 50 and part of the 60s, who, nevertheless, has been inexplicably forgotten. It was not so much about conducting a literary study from a philological approach, but from stage direction approach, which studies the author to understand his view of the world, the themes that concern him, the materiality of the theatre he creates. In this sense we have conducted a study of his known life and works, providing new evidence and some hypothesis which, so far cannot be proved, mainly in regards to his background and relations, about which not much data is yet available. We have uncovered some texts previously unknown along with some autographic material, and two interesting documents to help retrace his life and poetics. It will be left for future investigations the task of finding new texts, especially those labeled as non-attributed among the collection at the *Biblioteca Nacional* and the *Biblioteca Histórica de Madrid*, as well as in other libraries, and of researching the archives of the *Casa de Medinaceli*, for which the author wrote several *zarzuelas*. This approach will allow us to contribute to the research of the history of theatrical patronage by Spanish aristocracy, of which there are not so much data available.

Beginning with the fact that 18th century theatre represents an enormous void in the History of Theatre (excluding, of course, the diverse Works of Álvarez Barrientos, Andioc, Domenech Rico, Palacios Fernández, etc.), the third objective would be to approach the rebuilding of the staging in the *Comedias de Magia*, that is, the material aspects of performance, such as acting, space configuration, behavior of the audience, etc., and thus contribute to the study of the history of theater direction in Spain. To this general objective was added the aim of researching the role of 18th century stage designers like Pedro de Ribera and Santiago Bonavía, relatively well known as royal or civil engineers, but not so much as men of theatre, as well as the technical and scenic elements of the show. Regarding the latter, we believe we have come to understand how the machinery and space in the old *Coliseo de la Cruz*, an element forgone by the book by Thomason (2005).

Finally, the objective was to establish the relationship between theatre, politics and society in the 18th century, framed by the hundred uprisings which took place simultaneously in Spain in 1766. Like recent research has suggested, there was a bona fide revolution in Spain, previous and comparable to those in the rest of Europe. My thesis is that theatre played an important role spreading the new proto-enlightened and revolutionary ideas about social organization and related behavior. Within the dramatic arts, the work of Nicolás González Martínez appears particularly partisan with regards to themes of injustice, corruption and poverty. As for the *Comedia de Magia*, certain traits of the genre turned it into an exceptional subversive tool. Thus, even although the relationship between theatre and riots had been already suggested (Sala-Valldaura), and the case of *Raquel*, by García de la Huerta had been researched (Andioc, Medina), I have chosen to focus on researching the plays performed those days and other archive documents which show proof we deem solid about the involvement in these events by the thus far considered like popular or post-baroque theatre and the people working it.

Besides the aforementioned, we have added the text *El mágico Zorroquinos*, which was thought to be lost, to the catalogue of *Comedias de Magia* known so far via the list created by Antonietta Calderone (1983) and the research by Álvarez Barrientos (2011).

We also provide an edition in appendix of every part of the series *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los Gallegos*, and *Asombro de Salamanca*, which might constitute the basis for a future publication.

CONCLUSIONS

The mid-18th century decades in Spain constitute a fascinating historic time. It was a liminary age, in crisis, full of potential, open to multiple opportunities by then still feasible, even if they would be crushed or channeled later. It was a time in which a revolution was devised, as well as in the rest of Europe, despite this revolution being stopped –or so we have been taught- at a mere riot, the *Esquilache Riot*. I am not inclined to assess whether it was good or bad for Spain that reform prevailed over revolution. I am interested in stating that there were other feasible worlds, other realities, that the world of theatre was involved and committed to its time, that enlightened ideas did not come out of the blue, but that they owe much to thinkers who were later disregarded, as is the case of Nicolás González Martínez, and that in fact there were ideas concerning issues like women, education and policy, bolder, more interesting and close to our era than those which later prevailed. That is to say, there were third way and marginal approaches between the apparently irreconcilable poles of traditionalists and pro-French.

This work is intended to provide new approaches to the *comedia de magia* genre as well as contribute to establish a new paradigm in the research of 18th century theatre. The *comedia de magia* has been interpreted through the frame of bourgeois art, despite being pre-bourgeois theatre with all the implications it means. It is a performance in which the elements of the different structures, the various imaginaries and ideologies come together perfectly to offer a magnificent spectacle, syncretic and complex like the very 18th century, the enlightened one, also, by the glittering light of the *coliseos*.

PRÓLOGO

Podremos calificar las comedias de magia de inverosímiles, de pedestres literariamente hablando, de mal construidas en cuanto a su estructura, etc., pero seguiremos tan lejos de comprenderlas, o quizá más, que antes de haber iniciado su estudio. Será cometer el mismo error de aquellos críticos del siglo XVIII que iban a buscar en tales espectáculos lo que no estaba en ellos, y salían del teatro insatisfechos, pero con una sensible sensación de superioridad frente a aquella masa de público que se había divertido y había encontrado lo que fue a buscar.

(Álvarez Barrientos, 2011: 472)

Esta tesis comienza en el punto donde concluía el trabajo pionero sobre comedia de magia del XVIII emprendido por Joaquín Álvarez Barrientos. Planteaba él entonces la necesidad de saber más sobre los hombres y mujeres de la época para comprender mejor la comedia de magia como género escénico, con el objetivo de responder la pregunta que tantos dieciochistas nos hemos hecho: ¿por qué la comedia de magia tuvo tanto éxito? Mi investigación partió también de sus respuestas: se debió, sobre todo, a motivos ideológicos y espectaculares.

Comprender la comedia de magia como género escénico quiere decir comprender todos los mecanismos de la materialidad de su puesta en escena y de la relación establecida entre espectáculo y espectadores. Implica comprender la teatralidad a un nivel que no es solo textual, sino físico y relacional. Las relaciones y reacciones que desataba la comedia de magia eran tremendamente pasionales y opuestas, como demuestran los datos de que disponemos: las espectaculares recaudaciones, de un lado, y las múltiples diatribas y prohibiciones, de otro. Así que, la siguiente pregunta que era necesario plantear era: ¿por qué molestaban tanto las comedias de magia?

En el siglo XVIII ocurrió un acontecimiento especialmente traumático, el denominado «Motín contra Esquilache», que tuvo numerosas consecuencias para la sociedad en general pero, sobre todo, para el teatro. De hecho, una de las primeras medidas que el gobierno del conde de Aranda emprende nada más acabar con las revueltas es la Reforma del teatro. Haciendo un razonamiento inverso, surgía la hipótesis de que el teatro, en un sentido amplio, y en concreto la comedia de magia, hubiera tenido más intervención en el motín de lo que se piensa, tanto por sus temáticas, como por las posibilidades de encuentro y organización social que la asistencia al teatro propiciaba. Surgía pues, la necesidad de profundizar en la reconstrucción de una teoría estética de la comedia de magia, así como de estudiar el hecho teatral durante los años centrales del siglo, en concreto, desde la construcción de los nuevos coliseos, pues parecía probable que el cambio de espacio hubiera propiciado algún cambio de mentalidad.

En un estudio preliminar, emergió la figura de Nicolás González Martínez, paradigmática de la parcialidad del relato histórico que hemos construido y padecido. A pesar de ser el dramaturgo más prolífico de las décadas centrales del siglo, de haber sido censor y, por así decirlo, socio en una de las primeras empresas teatrales modernas junto al autor Parra y el compositor Nebra, su nombre fue excluido sistemáticamente de todas las historias del teatro y relegado al olvido. Esta conspiración de silencio, indicativa de algún crimen metafórico, señalaba una línea de investigación necesaria y complementaria. Para comprender la comedia de magia y sus repercusiones había que estudiar el caso concreto que permitiera poner a prueba las teorías generales. De ahí que me propusiera llevar a cabo un estudio paralelo de la vida y obra de Nicolás González Martínez y de la comedia de magia en general, con especial atención a la serie del autor: *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*.

Con estas hipótesis de partida, los objetivos del trabajo son los siguientes:

En primer lugar, se trata de reconstruir una teoría estética de la comedia de magia como género escénico más que como género literario, cosa que ya hizo Álvarez Barrientos. De acuerdo con esta perspectiva, conviene señalar que toda escenificación, además de sus elementos materiales, propone una tesis, una forma de ver el mundo. Por ello, hay que determinar los elementos fundamentales de esta teoría, que finalmente considero deben incluir la estructura, los imaginarios y la ideología. En cuanto a la estructura, la perspectiva que se va a abordar es la de establecer la manera en la que las distintas formas de pensamiento (logocéntrico, mítico y mágico) con las que el ser humano se explica el mundo, han tomado forma en la comedia de magia en estructuras

discursivas, narrativas y asociativas, respectivamente. Respecto al segundo aspecto, trabajaré sobre tres imaginarios concretos que, a mi modo de ver, operan en la comedia: el carnaval, la magia y la emblemática. Estos imaginarios deberían explicar los elementos más incomprensibles de estas comedias para la mentalidad moderna y contemporánea. En cuanto a la ideología, dado el momento liminar que estamos estudiando, el objetivo es determinar cuánto del pensamiento del Antiguo Régimen y cuánto del denominado pensamiento ilustrado opera a la vez en estas comedias.

En cuanto al segundo objetivo, se trata de reivindicar y hacer un estudio del dramaturgo don Nicolás González Martínez, el más importante de las décadas de los 40, 50 y parte de los 60 que, sin embargo, ha sido inexplicablemente olvidado. Herrera Navarro (2009) reclamaba no hace tanto que se hiciera un estudio monográfico sobre el autor. Por mi parte, el objetivo es hacer este trabajo, sin desviarme del plan general. Reuniremos las piezas parciales de su biografía y recopilaremos las obras dispersas que se conserven, estudiando la visión del mundo del autor, las temáticas que le preocupan, la materialidad del teatro que concibe.

Partiendo del hecho de que el teatro del siglo XVIII es un enorme vacío en la Historia del teatro (excluyendo, por supuesto, los varios trabajos de Álvarez Barrientos, Andioc, Doménech Rico, Palacios Fernández, etc.), incomprensible si tenemos en cuenta la gran cantidad de documentación que se conserva en distintos archivos, el tercer objetivo es aproximarse a la reconstrucción de la puesta en escena de las comedias de magia, es decir, a los aspectos materiales de la escenificación, tales como el trabajo actoral, la configuración del espacio, la actuación del público, etc. y, de ese modo, contribuir al estudio de la historia de la dirección escénica en España. Abordo esta labor con las herramientas contemporáneas de la dirección de escena, y me centraré, sobre todo, en el trabajo de la espacialidad y corporalidad de la escenificación desde la perspectiva de la *estética de lo performativo* de Erika Fisher-Lichte (2005, 2011), que me parecen las más adecuadas para entender la realización escénica pre-burguesa.

A este objetivo general, se suma el de estudiar la labor de escenógrafos del XVIII como Pedro de Ribera y Santiago Bonavía, relativamente estudiados como arquitectos de obras públicas o reales, pero muy poco como hombres de teatro, así como los aspectos escenotécnicos de la representación, en concreto, el funcionamiento del espacio y la maquinaria del perdido coliseo de la Cruz, aspecto que todavía no se ha explicado (Thomason, 2005; Arregui, 2009, 2013; Zubillaga, 2013).

Finalmente, el objetivo es determinar la relación entre teatro, política y sociedad en el XVIII, en el marco de los más de 100 levantamientos que se produjeron al unísono en España en 1766. Como apuntan estudios recientes, en España hubo una auténtica revolución, previa y equiparable a las del resto de Europa. Mi hipótesis es que el teatro jugó un importante papel de difusión de las nuevas ideas proto-ilustradas y revolucionarias, acerca de la organización social y sus comportamientos asociados. Así, por ejemplo, la obra de Nicolás González Martínez es especialmente militante contra la injusticia, la corrupción y la pobreza (Vega García-Luengos). En cuanto a las comedias de magia, ciertas particularidades del género podrían convertirla en un instrumento subversivo privilegiado. Por lo tanto, aunque ya antes se ha apuntado la relación entre teatro y motín (Sala-Valldaura), y se ha estudiado el caso concreto de la *Raquel*, de García de la Huerta (Andioc, Medina), mi intención es centrarme en el estudio de la cartelera y documentos de archivo, esperando encontrar pruebas sobre la participación en los acontecimientos del hasta ahora tenido por teatro popular o postbarroco y de las personas que se dedicaban a él.

Finalmente, espero aportar la transcripción de las cuatro partes de la serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*, de modo que pueda servir de base a una futura publicación de la serie completa.

El siglo XVIII es un momento de crisis en el que se prepara y produce un cambio de orden social, un cambio de paradigma cognitivo y simbólico, y en el que se gesta, en definitiva, una visión del mundo que hoy, de nuevo, está en crisis. La comedia de magia es un objeto privilegiado en el que confluyen, de manera menos paradójica de lo que pueda parecer, todas estas mutaciones. Entender la comedia de magia del XVIII es una forma de entender también nuestro propio mundo.

PRIMERA PARTE

LA ESTÉTICA DE LA COMEDIA DE MAGIA

INTRUDUCCIÓN: LA COMEDIA DE MAGIA COMO GÉNERO ESCÉNICO.

Probablemente habrá en toda la historia del teatro español pocos géneros tan maltratados por la crítica como la comedia de magia.
(Doménech, 2008: 7)

La comedia de magia fue el género teatral que mayor éxito alcanzó en el siglo XVIII. Hablamos de éxito porque las funciones de magia eran las que más público atraían, más tiempo estaban en cartelera y más dinero recaudaban. Los libros de cuentas de ambos coliseos constituyen una prueba fehaciente de este hecho, pero también hay numerosas manifestaciones de la gente de teatro de la época, recogidas en las fuentes más heterogéneas, que se refieren a lo mismo. Un ejemplo a menudo citado es la «Introducción jocosa para presentar a María Montéis en el teatro», obra breve que antecedió a *Los amantes de Teruel*, de Sebastián Vázquez (BHM 1-184-1 (Y) A), estrenada el 15 de diciembre de 1779 en el Príncipe por la compañía de Juan Ponce, en la que se afirma el éxito de las comedias de magia y de santos.

Espejo:	Estaba considerando en la miserable época que padecen nuestros teatros, en aquellos comediones de ángeles, legos y diablos, ¡cómo reían las gentes! ¡qué dinerales sacamos! Y qué pocos criticones de estos que han desustanciado las tablas de carcajadas tramoyas, lances y encantos. Había de esto que al presente nos las han ido llenando de tarquinadas, tiranos, odios, comparsas, cafés viciosos y degollados, con daca las unidades toma los númenes santos, la acción, el verso, el preludio, tanto heroísmo, y tanto, tanto perfeccionar el asunto y no se gana un ochavo.
---------	--

Sobre que a los españoles
sólo les gusta fandango
y así fandango quieren
darles fandango hasta hartarlos (vv. 87-113)³.

Las ediciones impresas de la comedia de magia también tenían gran aceptación, aunque no hay datos para afirmar que se vendieran más ejemplares de ellas que de otro tipo de comedias.

Como ya hemos anunciado, en este estudio tratamos la comedia de magia como un género escénico, no como un subgénero literario-dramático, tema que ya fue abordado, y más que acertadamente tratado, por Joaquín Álvarez Barrientos (1985; 2011) en su conocida tesis doctoral. No entraremos pues, en disquisiciones sobre la mayor o menor calidad de los textos, aspectos de versificación, recursos estilísticos, etc. Desde un punto de vista escénico, el texto es un componente más del espectáculo, imposible de desligar de la declamación y prosodia, del sonido de la voz que lo recita, del mismo modo que el personaje escénico trasciende lo literario y no puede analizarse sin considerar el cuerpo fenomenológico del actor, con su presencia y su gestualidad única y personal.

1. Definición.

La comedia de magia es un género escénico del teatro español de los siglos XVIII y XIX, y primeras décadas del XX. Si bien ciertos rasgos se mantienen a lo largo de todo este tiempo, en cada una de las centurias el género tendrá rasgos particulares. Aquí nos ocuparemos de la comedia de magia del XVIII. La comedia de magia del XIX ofrece características similares -y por eso podemos hablar de un mismo género-, pero también diferencias sustanciales debido a que se inscribe en una época totalmente distinta⁴. Eso hará que la comedia de magia tenga una recepción absolutamente diferente en el siglo XIX, como ha expuesto oportunamente Álvarez Barrientos (2011: 386-388) y, de estar prohibida, pase a ser espectáculo apto para las familias burguesas. Además, por una casualidad o *sincronicidad mágica* se da la circunstancia de que la estudiosa

3 Dada la heterogeneidad de fuentes consultadas, la citación de versos de comedias se hará del siguiente modo:

- Los títulos para los que existe edición moderna, se citarán por el número de verso.
- Para las citas de acotaciones de textos dramáticos en los que existe edición moderna y consta la versificación, señalamos el número del verso anterior seguido del signo +.
- En los manuscritos, citamos el número de folio, seguido de «r» o «v».
- En las impresiones del XVIII digitalizadas en las que no existe numeración de página o verso, citamos por el número de página tal y como aparece en la herramienta del programa informático Adobe. Es el caso, por ejemplo, de las cinco partes de *El mágico de Salerno*. La biblioteca cervantes virtual ha creado un pdf con las ediciones impresas de las cinco comedias, todas ellas sin paginar.

4 Como explica Patrice Pavis (1988: 221), «buscar el género es, siempre, leer el texto aproximándolo a otros textos y, en particular, a las normas sociales e ideológicas que, para una época y un público determinados, constituyen el modelo de lo verosímil».

francesa Lise Jankovic se ha ocupado del estudio de la comedia de magia del XIX y XX en su tesis doctoral presentada el 22 de noviembre de 2014 en París. A su trabajo nos remitimos para todo lo referente a la evolución del género en esos siglos.

La comedia de magia pertenece al grupo de las denominadas *comedias de teatro*, en el que se encuentran también las comedias de santos, mitológicas y heroicas, y que se caracterizan por el uso de una escenografía extremadamente espectacular. Pero también es un género híbrido y, por lo tanto, muchas comedias presentan rasgos de otros géneros, tanto de los populares y espectaculares, como de la nueva estética neoclásica. Según Álvarez Barrientos, «participan esencialmente de la de la comedia de enredo, aunque tenga también componentes del auto sacramental, de la zarzuela y de otros espectáculos más visuales» (Álvarez Barrientos, 2011: 102).

En las llamadas comedias de magia, cuyo fin principal es ofrecer al público una obra de gran aparato escénico, confluían a menudo varios géneros teatrales; en ellas se dan cita elementos y motivos de las antiguas comedias de capa y espada, de las históricas, mitológicas, heroicas, militares, exóticas, y no faltan notas costumbristas y populares. Otra característica común a muchas comedias de magia es la frecuente presencia de la música con partes cantadas y con recitativos como en la zarzuela. Según Javier Lucena «Por su temática las [comedias] de magia son las que se prestan a una representación más espectacular, que satisfaga la imaginación del espectador y su deseo de ser deslumbrado con apariencias, trucos, exotismos (monstruos, ninfas, animales), vuelos, música, etc, las de figurón procedentes de las de capa y espada, se centran en los lances en torno a un tipo o situación caricaturesca, proporcionando el enredo y la sátira costumbrista; y las heroicas militares permitían exaltar el valor con evocación de glorias nacionales o extranjeras y de ambientes exóticos o regios, introduciendo desfiles, batallas, lances y muertes [...] Así la representación de «géneros» no era rígida y la tendencia a mezclas de lo más llamativo de cada uno de ellos, incluidas música y mitología, para llegar a un espectáculo atractivo» (Tobar, 2000: 10).

En concreto, tenemos comedias de magia con rasgos de la comedia heroica y militar (con diferentes características según avanza el siglo), con batallas, sitios, etc., como el caso de la primera parte de *Marta la Romarantina*, de Cañizares, y *El mágico Federico, o La toma de Jerusalén*, de Ramón de la Cruz. También hay abundantes ejemplos de aquellas que presentan rasgos de comedias de santos, como las dos primeras partes de *El mágico de Salerno* (Caldera, 1992: 321-340; 1990: 53-69), y *Marta abandonada y carnaval de París* (Cruz, 1984). Justamente, en ocasiones se da una gran dificultad para clasificar algunas comedias como de magia o de santos (Caldera, 1988a: 99-111), pues los elementos de una y otra se presentan con igual importancia. Es el caso de *Recobrar por una letra el tesoro de los cielos y mágica de Nimega*, de J. Agramont y Toledo. Incluso algunas comedias tienen rasgos del auto sacramental, como otras dos comedias de la serie de la

Romarantina: *Marta imaginaria* y *Marta aparente*. Según avanza el siglo, empiezan a aparecer rasgos de la comedia de figurón, cosa que ocurre en *Juana la Rabicortona Iª* (Cañas Murillo, 1999: 121-131), con el personaje de don Luis y el remedo del juicio, escena que también aparece en *La mágica Margarita* (Álvarez Barrientos, 2011: 279), y también de la comedia costumbrista y el sainete: *Marta abandonada* (Cruz, 1984) y *Brancanelo el Herrero* (Álvarez Barrientos, 1987: 30-36).

Podemos definir la comedia de magia, en general, como un género escénico espectacular en el que la magia debe ocupar un lugar esencial en la trama. Estos son los dos componentes fundamentales, uno a nivel escénico y otro a nivel narrativo.

2. Elementos.

En cuanto al nivel narrativo, la aparición de la magia debe cumplir con una serie de requisitos, que son los que nos permitirán distinguir la *comedia de magia* de la *comedia con magia*. Generalmente la magia aparece como uno de los temas centrales, y se suele tratar de la naturaleza de la misma, así, si es demoniaca o angélica, negra o natural, africana o griega, etc. No estamos ante una comedia de magia, sin embargo, en dos supuestos:

1. Cuando la magia o el personaje del mago aparece como tema subordinado y marginal en otro tipo de géneros con características similares, como puede ser una comedia de santos, una comedia mitológica o una zarzuela (citaremos ejemplos de la producción de Nicolás González Martínez: *Santo, esclavo y rey a un tiempo*, y *mejor lis de la Francia*, *San Luis (rey de Francia)* -comedia de santos-, *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia* -comedia mitológica-, *No hay perjurio sin castigo* -zarzuela-).
2. Cuando la existencia de la magia se niega y su creencia se critica, usando su mención meramente para llevar a cabo un engaño o burla. Así ocurre, por ejemplo, en las comedias de Tomás de Añorbe y Corregel, Capellán del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, *El duende de Zaragoza* y *La encantada Melisendra* y *Piscator de Toledo*. Son comedias de «magia negada» o de «el encanto sin encanto, el hechizo sin hechizo» (Caldera, 1989: 311-322; Álvarez Barrientos, 1989: 303).

La magia no suele existir sin el personaje del mago o maga, que se constituye en personaje protagonista. En el caso de ser una comedia de magia demoníaca, el personaje del demonio es importante, pues es el que otorga sus poderes al mago. Por ejemplo, en *Marta la Romarantina* el demonio Garzón tendrá un papel fundamental. Pero en otras comedias, como en la serie de *Pedro Vayalarde*, el demonio -Camilo- irá perdiendo protagonismo. Puede ocurrir también, que no haya un solo mago o maga, sino una pluralidad de ellos, como en *Lo que vale una amistad por la espada y por la ciencia y mágico Federico*, y en la misma serie de *El asombro de Salamanca*⁵ o en las cuarta y quinta partes de *El mágico de Salerno*. En cualquier caso, y en definitiva, para hablar de comedia de magia, la magia debe aparecer como motor necesario para el desarrollo de la fábula y debe ser la causa de los *asombros* plástico-escenográficos.

En cuanto a la espectacularidad audiovisual, se concreta, principalmente, en la espectacularidad de la tramoya, por lo que son frecuentes los vuelos, hundimientos, desapariciones y transformaciones. En realidad no hay comedia de magia en que no se usen los cordeles y garruchas, los escotillones y devanaderas. Y es que escenotecnia y magia han estado asociadas desde el Renacimiento, de ahí que a Lotti se le conociera como *El hechicero* y Torelli llevara el sobrenombre de *El gran mago*. Pero también debe ser espectacular la plástica de las perspectivas y de los carros, y aquí la magia entra, en ocasiones, en el terreno de lo maravilloso. Como meros ejemplos citaremos algunos momentos de *El mágico africano*:

Delicioso jardín, en cuyo centro se mirará una hermosa fuente, y a los cuatro ángulos, en cuatro hermosos tiestos, cuatro naranjos, o árboles frutales en la forma que se dirá [...] Al cantar el cuatro se transforma la fuente en el solio de Venus y Cupido, cuyo respaldo forma una estrella transparente, y el pedestal, dos blancos cisnes. De los cuatro naranjos, se forman otros tantos arcos de flores; y en su centro encima de pedestales, las cuatro gracias de luces con coronas y bandas de flores [...] Llega Cupido (que lo [ha] de hacer un niño de poca edad) vestido como pintan a este dios; y con la seguidilla que canta fingiendo caerse en brazos de uno y otro, hace que los hiere con una flecha de oro (pp. 1-5).

Transfórmase el peñasco en una hermosa nave, en ella Federico, y lucida tripulación.

5 La serie trata de una maga de Lugo que aprende la magia en unos libros que encuentra en el desván de su casa. En la primera parte se enamora de don Sebastián, que quiere a otra, y se pasa toda la comedia estorbando estos amores y escapando de la Justicia, para acabar llevándose volando al tal don Sebastián. La segunda parte transcurre en Lérida, donde la maga tiene secuestrado a su amado, que acaba enamorándose y casándose con otra, doña Juana. Entre medias, de nuevo debe huir de la justicia, así que se va a Italia, donde transcurre la tercera parte. Allí hay otro enredo amoroso, nueva escapatoria y vuelta a España, donde tiene lugar la última parte de la serie, en que la maga se enamora de don Carlos, que sí le corresponde. Esta vez no sólo ella debe huir de las autoridades, sino que ayuda a escapar de la cárcel a don Sebastián, por lo que las dos parejas acaban reconciliadas, exiliándose de un país tan necio y atrasado como es España.

Cúbrese el teatro de olas y sobre ellas varias nereidas y tritones, con vistosas caracolas en las manos: sube un claro sol, que da bastante luz al teatro, y en su centro Apolo con su lira; luego baja Eolo, y Tetis, con sus carros tirados de Sirenas, y los vientos, de cuyas bocas sale ráfagas de gaza⁶ que llegan a las velas de la nave como inspirándola (p. 12).

Descúbrese el carro de la Aurora, dorado, tirado de pavones, que va pasando el teatro, y el resto del jardín, que estará poblado de árboles frutales, con las frutas transparentes, iluminadas de los primeros reflejos del sol, y variedad de pájaros que cruzan con alambres de unos en otros, acompañando con silbatos que imitan su canto a la música del siguiente coro: ha de haber un canapé de flores donde se sienta la dama y galán (p. 14).

En relación con lo dicho y por ser un género asociado con el carnaval, es muy importante la riqueza y heterogeneidad del vestuario, y así aparecen personajes y comparsas de toda procedencia, exóticos o europeos, pero también son frecuentes los disfraces de animales y objetos. En cuanto al objeto escénico, también es vistoso y espectacular y, en concreto, son especialmente curiosas las transformaciones espectaculares que combinan mobiliario y actores. Aquí citaremos de nuevo *El mágico africano*, cuando en la primera jornada «se transforma el escritorio en dos sátiros, con mazas en las manos, y un retrato grande de Margarita extendido imitando a bronce dorado» (p. 8). También a medio camino entre actor y objeto aparecen estatuas, autómatas y títeres, como en la serie de *Don Juan de Espina*: «Ábrese el aparador en dos partes, y se ve una Estatua, que con los movimientos de la música se mueve, y cantando se llega a Laura» (v. 778+), y

al silbo se descubre la casa de Don Juan de Espina con diferentes adornos de escritorios, escaparates y cornucopias, y una araña grande dorada, pendiente del medio punto, la más hermosa que se pueda discurrir. Y salen danzando delante de Laura y Juana, una tropa de ninfas y zagales vestidos de gala, y han de estar puestas las canalillas para las dos Estatuas de recortado (v. 660+).

Por otro lado, la comedia de magia es teatro musical, por lo que la música, el canto y el baile son componentes fundamentales. Así, los actores son cantantes y bailarines, pero también acróbatas, como ha defendido Fernando Doménech en su tesis doctoral sobre la compañía de «Los Trufaldines».

Esta vinculación con la *commedia dell'arte* refuerza el carácter carnavalesco de la comedia de magia y añade un elemento más a su atractivo espectacular, el de la gestualidad acrobática de los cómicos italianos e incluso a la música que acompañaba a

⁶ Lazo que se forma en el extremo de un cabo doblándolo y uniéndolo con costura o ligada, y que sirve para enganchar o ceñir algo o suspenderlo de alguna parte.

todas sus producciones (Doménech, 2008: 17).

Y, como decía la *Introducción jocosa* que hemos citado al inicio, la *sustancia* de las tablas eran el canto y el baile, y eso se mantiene a lo largo de todo el siglo.

Espejo: Sobre que a los españoles
 sólo les gusta fandango
 y así fandango quieren
 darles fandango hasta hartarlos (vv. 110-113).

Por lo tanto, en los casos en que no hay este componente espectacular, independientemente de la importancia del tema de la magia, no estamos ante una comedia de magia sino ante una comedia con asunto de magia. Así ocurre con *La sortija del olvido*⁷, de Hoz y Mota,

⁷ *El encanto del olvido* se estrenó el 6 de septiembre de 1710 en el Teatro de la Cruz por la compañía de José de Prado, como hace constar el apelativo de «nueva», junto al título, en la página correspondiente del «Libro de productos y gastos del Teatro de la Cruz de la temporada 1710-11». Se repuso el 24 de octubre como *El anillo, o el encanto del olvido*. Aunque no se mencione al autor, seguramente esta comedia es la titulada *La sortija del olvido o El olvido del encanto*, de Juan de la Hoz y Mota. Estuvo en cartel hasta el 8 de septiembre y se repuso para una función única el 24 de octubre. A pesar de que Calderone (1983) la incluye entre las comedias de magia, no deja de ser una comedia simple con asunto de magia, pero sin la espectacularidad que requiere el género, como corroboran tanto el texto como los gastos realizados. Los gastos para las tres primeras funciones, en reales de vellón, son los siguientes, descontando los fijos para el hospicio y ayuda de costa: el 6 de septiembre: «Teatro 010. Clarín y caja 005. Gastos de ayer 006. EL 7 de septiembre: Teatro 010. Clarín y caja 000. Gastos de dos días 028. Gastos del baile 014. Por q[uenta] de esta comedia 120». El 8 de septiembre: «Teatro 010. Gastos de 2: 014. [Al que] Pone la caja 010». Los gastos del 24 de octubre son aún más exigüos, 14 reales de vellón que se recogen con un genérico «gastos», sin especificar su empleo.

El texto que he estudiado son los tres apuntes manuscritos pertenecientes a la colección del teatro de la Cruz, conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid con la signatura Tea 1-64-1. El manuscrito C, correspondiente al primer apunte, consigna en la portada, además del autor y el título, las palabras «Martínez» en el centro arriba, y en la mitad izquierda «Machín», y debajo «Ma». (De momento y a falta de más datos sólo puedo conjeturar que los tales Martínez y Machín sean los sucesivos primeros apuntes, o alguno de los propietarios del texto antes de pasar a la colección de la Cruz). En las últimas páginas vienen firmadas las diferentes censuras con los permisos para representar. La primera, con fecha de 8 de enero de 1751, está firmada por fray Pedro Feijoo (f. 28v). No he constatado, sin embargo, que ese año se llegase a representar.

Hay nuevas licencias de 7, 11, 15 y 30 de julio de 1763 (f.29r y siguientes). Efectivamente, la obra se repuso del 7 al 11 de septiembre de 1763 en la Cruz por la compañía de Manuel Hidalgo, el 23 de agosto de 1764, y del 24 al 26 de enero de 1766, por la misma compañía en el mismo teatro.

Nuevos permisos para representar vienen firmados el 3, 5 y 8 de abril de 1777. Sin embargo, el 16 de abril José de Olivares firma que piensa que no se debe permitir representar la comedia por los asuntos que trata, sobre todo en la segunda y tercera jornadas. Pero el 14 de noviembre de 1777, Armona firma de nuevo el permiso y se repone el 18 de diciembre de ese año por la compañía de Eusebio Rivera.

El estudio del texto demuestra que es una comedia sencilla pensada para el corral. Los diferentes decorados se plantean de manera verbal, y en el texto no aparecen consignadas mutaciones, sino sólo entradas y salidas de personajes. Después se le han añadido, al margen y en distinta tinta y letra, anotaciones de las mutaciones de las representaciones de 1763 y 1777, en que se representó en el coliseo. Éstas son mínimas, en cualquier caso y se reducen a «Selva» y después «Selva larga y gruta» en la primera jornada, «Salón» y «Salón largo» en la segunda jornada, y «Salón corto», «Cárcel» y de nuevo «Salón corto» que a su tiempo, y hacia el final, se descenderá para dejar ver un trono, en la tercera jornada. Que en sus reposiciones para el coliseo sigue considerándose una comedia sencilla lo demuestra, además de que no se hiciese ningún gasto en *teatro*, es decir, escenografía, el hecho de que se repusiese por uno o dos días. Las comedias de magia, al conllevar un gasto extra en escenografía, se mantenían por más tiempo para recuperar el dinero invertido.

El mismo manuscrito consigna en el folio 29 r. las anotaciones de un posible utilero, que concuerda con los

que Calderone (1983a) incluía en su lista de comedias de magia y que considero que debe ser excluida.

En cuanto al origen de la comedia de magia, Álvarez Barrientos (2011: 14-48) ya se ocupó de explicar los antecedentes de la magia en el teatro español por lo que me remito a su trabajo en ese aspecto. Sobre los antecedentes escénicos, Fernando Doménech afirma:

La comedia de magia no nació, en mi opinión, simplemente como un desarrollo natural de la comedia barroca española, sino que en el momento de su creación escritores como Zamora y Cañizares tuvieron presentes un tipo de espectáculo italiano conocido en toda Europa, y especialmente gustado en ambientes cortesanos. Frente a las acusaciones que más tarde recibiría por parte de neoclásicos e ilustrados de ser una muestra de la barbarie española frente a la culta Europa, la comedia de magia fue el primer intento de aclimatar en España un teatro de rango internacional, un teatro aclamado en las cortes de todo el continente y que tenía su origen en la cuna de todo el teatro europeo, en la clásica y cultísima Italia (Doménech, 2007: 301-302).

Efectivamente, la comedia de magia está emparentada con la *féerie* francesa (Jankovic, 2012: 225), y espectáculos similares se daban en Inglaterra e Italia⁸.

objetos que se van pidiendo y previniendo a lo largo de la comedia: un búcaro con agua, caja y clarín, espejo, dos fuentes de plata, jarro, palangana, toalla, cartera y recado de escribir, mesa, sobremesa, trono, sillas, papel, corona y cetro. Por supuesto, se necesitan, además, dos anillos idénticos pero, de esos, seguramente, se encargaban los actores que los sacan, al igual que de su vestuario.

8 Álvarez Barrientos señala sobre Moratín:

En sus viajes por Inglaterra e Italia también tuvo ocasión de frecuentar estos espectáculos. Por ejemplo, en las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* comenta que al público se le hacían siglos “los instantes que tardaba en salir la bruja”, pero cuando con su vara mágica “comenzó a destruir las leyes eternas de la naturaleza, calló de repente”. Las *Apuntaciones* están en el tomo III de las *Obras póstumas*, pero citamos por Madrid, Bruguera, 1984, p. 105. En el tomo II de dichas Obras... Madrid, Rivadeneyra, 1867, pp. 23-47, da cuenta de las piezas que vio en Italia, sobre todo en Venecia y Bolonia, que involucran a magos y magas. Algunas de estas son *Arlechino finto Principe*; *Arlechino nato dell'uovo*; *Li portenti della fatta Urganda, protettrice d'Arlechino*. En Nápoles, *La Dama demonio e la serva diavolo*; *I portenti della goma arabiga dell'albero incantato*, con *Truffaldino mago*, etc. (Álvarez Barrientos, 2011: 171-172).



1.- La realidad de la escena británica, de William Hogarth, 1724.

El grabado de Hogarth que lleva por título *La realidad de la escena británica*, de 1724, muestra gráfica y claramente la relación entre lo que se veía en las tablas españolas e inglesas, donde uno de los elementos fundamentales es un fantasma -en concreto el de Johnson, pero también podría haber sido el diablo- surgiendo de un escotillón, además de Arlequines, títeres y tramoyas.

Tanto escénica, como estética e ideológicamente, podemos entender la comedia de magia del XVIII como el producto culminante de una forma de entender el mundo que recoge la tradición medieval del carnaval, la de la magia y la de la fiesta renacentista italiana y su deriva barroca -incluida la comedia mitológica de Calderón-, pero en la que también se funden ciertas ideas propiamente dieciochescas -todo esto lo analizaremos detalladamente en los capítulos 2 y 3-. En este sentido, es un género altamente alegórico, como lo es también el auto sacramental, y

emparentado con la emblemática. A su vez, es la versión teatral de la gran profusión carnavalesca del arte del siglo XVIII en toda Europa. Como sugieren Stoichita y Coderch (1999), el auge de motivos carnavalescos en todas las artes puede deberse a la consciencia de estar asistiendo a un cambio de época, que solo podía simbolizarse por el rito de paso y de desestructuración del carnaval. La comedia de magia es el espectáculo que da fin al carnaval e inicio a la cuaresma, y así se suele dejar constancia en los propios textos, como ocurre en *Duendes son alcahuetes*.

Foleto: mudando continuamente
 rostros, máscaras y trajes,
 y pues todo esto viene
 a parar en que, sin que haya
 intención, más que el juguete,
 hice mis Carnestolendas (vv. 2931-2938).

En cuanto a las ideas dieciochescas, se concretan en el hecho también altamente simbólico de que, si bien la *fiesta* empezó siendo un espectáculo para la Corte y la diversión real, acabó popularizándose de modo que su inclusión en el repertorio de las compañías teatrales se torna obligatorio. La *plebeyización* de las comedias espectaculares es en sí un signo del fin del Antiguo Régimen y del auge de ideas que hoy denominaríamos como de *empoderamiento de la multitud*, y que desarrollaremos en su momento.

El corpus de obras y autores que manejo es el de aquellas escritas y estrenadas en Madrid a lo largo de todo el siglo. Me ha sido de gran utilidad, como es de imaginar, el excelente trabajo precursor de Antonieta Calderone (1983a: 321-340). Del mismo he eliminado, como ya he comentado, *La sortija del olvido*, que no es propiamente una comedia de magia, y he añadido otros títulos. He tenido la suerte de encontrar el texto conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid de *El mágico Zorroquinos*, estrenado en 1741 por la compañía de Palomino-San Miguel, y también el de la comedia de magia y majos *También se ama en el Barquillo*, atribuida a Nicolás González Martínez.

3. Etapas.

Quizás porque, como avisa Álvarez Barrientos (2011: 399-417), la comedia de magia ha tendido a estudiarse desde el punto de vista de la crítica ilustrada, también ha tendido a leerse como un género uniforme durante todo el siglo. De hecho, lo mismo puede decirse del resto del teatro

popular. En general, el teatro dieciochesco se suele dividir en postbarroco y neoclásico y la frontera se sitúa, aproximadamente, a mitad de siglo. Sin embargo, el mismo Álvarez Barrientos proponía una evolución del género a lo largo de la centuria. Estoy totalmente de acuerdo, y creo que podemos distinguir varias épocas y estilos en la comedia de magia. Desde mi punto de vista, aunque cada década del siglo tiene sus peculiaridades, podemos hablar de tres etapas diferenciadas.

1. De 1709 a 1737, aproximadamente. En esta primera época, las comedias están escritas para el corral. Las particularidades simbólicas del espacio se corresponden con el carácter de comedia de pecador arrepentido que Caldera ha visto en estas primeras obras, y que Álvarez Barrientos también señala cuando habla de que existen «dos “maneras” de hacer comedias de magia: una de reminiscencias religiosas, engarzada con la tradición genérica del XVII, y otra laica, que se iniciaría a finales de ese mismo siglo pero que se desgaja de ella en cuanto a mentalidad y cultura» (Álvarez Barrientos, 1989: 309).
2. De 1737 a 1766. En 1737 no solo se publica la *Poética* de Luzán, sino que se inaugura el nuevo coliseo de la Cruz. El cambio de espacio proporciona nuevas posibilidades técnicas y simbólicas que ayudarán a evolucionar el género. Las comedias se laicizan, dan protagonismo a la mujer, se muestran espacios y escenas de un cierto costumbrismo y problemáticas populares. Hasta cierto punto, puede verse una tendencia hacia la sencillez y un cierto respeto a las unidades. En esta etapa triunfa el proyecto llevado a cabo por el autor de compañía José de Parra, el dramaturgo Nicolás González Martínez y el músico José de Nebra.
3. De 1766 a principios del XIX. En 1766 se produce el Motín contra Esquilache y comienza la reforma del teatro y de los teatros. Las tramas y la escenotecnia se complican, en ocasiones con la presencia de más de un mago. La interpretación se centra en las pasiones y la comicidad cede paso a lo serio y sentimental. Se desarrollan en países exóticos, generalmente reinados por tiranos. La temática, por lo tanto, se vuelve más política que biopolítica, al contrario de lo que ocurría en la etapa anterior. En varias de las comedias se plantea el antagonismo contra el *moro*, sin duda a resultas de la necesidad de cohesión nacional derivada de acontecimientos como el motín y la posterior revolución francesa.

En cuanto al estilo de la puesta en escena de la comedia de magia dieciochesca, necesariamente ha de ser similar en muchos aspectos al resto del teatro de la época. Se suele hablar

en general de postbarroco, queriendo decir que se imita la forma del barroco y no se aporta nada nuevo. Como la mayoría de estudiosos que últimamente se han acercado al teatro popular dieciochesco, considero que, efectivamente, aunque podemos hablar de una continuidad en las formas barrocas, también se dan interesantes innovaciones a nivel temático y formal.

Sarduy define «barroco» no sólo o no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización. «Barroco» llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de «clásico» (Calabrese, 1989: 31).

Calabrese afirma: «Cada sociedad delinea unos sistemas de valores más o menos normativos, con los cuales se juzga a sí misma» y «no hay obra, en efecto, que no sugiera el modo de leerla y de juzgarla: que no contenga una sanción de futura memoria» (Calabrese, 1987: 27). Se trata, pues, como ya planteaba Álvarez Barrientos al final de su citada tesis, de descubrir el modo de leer y juzgar la comedia de magia conforme al sistema de valores propio de la España -o del Madrid- de mediados del XVIII. Algunas de las comedias de magia, y en concreto la serie que vamos a estudiar más pormenorizadamente, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* y *Asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez, se mueven de algún modo entre el barroco y el clasicismo -o, al menos, entre barroco e Ilustración o, más bien, entre barroco y revolución-, a pesar de que Sarduy establezca que barroco y clásico son categorías contrapuestas. De hecho, aunque el teatro de Nicolás González Martínez se sigue etiquetando de *postbarroco* en los escasos estudios en los que se cita su obra, se da la paradoja de que su teatro musical se engloba en lo que se denomina *zarzuela clásica* (Kleinertz, 1996: 107-121). Debemos recordar que las artes plásticas en estos momentos están desarrollando el rococó, y no hay que olvidar que algunos de los representantes más conocidos de este estilo, como Paret, Mengs y Tiepolo trabajaron en la corte española y, otros, como Juvarrá y Bonavía, tuvieron relación directa con el teatro. Es por eso que propongo, para ciertas obras, las denominaciones barroco ilustrado -o ilustración barroca- como alternativa a postbarroco. En todo caso, hay que tener en cuenta que

en la práctica teatral dieciochesca la separación entre tendencias no es monolítica, perfectamente nítida, ni siquiera programática; la voluntad de renovación manifestada por la tratadística especulativa se ve en numerosas ocasiones espontáneamente contradicha por la realidad del ejercicio escénico y por las exigencias espectaculares de la propia literatura dramática, que en la práctica —siempre dependiendo de la propiedad de los géneros teatrales— no terminan de avenirse con la formalidades teóricas de aquellos (Arregui, 2013: 26).

Y, sobre todo, coincido con Díaz Navarro y Doménech Rico en que se trata de una «época de dudas y búsqueda de nuevas formas» que dio lugar a artefactos escénicos de muy diversa índole (Torres, 2012: 76).

CAPÍTULO 1.

LA ESTRUCTURA DE LA COMEDIA DE MAGIA.

Llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.

(Agamben, 2011: 257).

El contenido conceptual de la obra es su estructura.

(Lotman, 1970: 23)

Nada explica mejor la relación entre teatro y pensamiento que el tipo de estructura escénica desarrollado en cada época. Podemos definir estructura escénica como la distribución y orden de las partes de una composición teatral, la armadura sobre la que se sustenta. Hoy día, siguiendo a Agapito Martínez Paramio (2007) y a Vicent Amiel (2005), distinguimos tres tipos de estructuras espectaculares: narrativa, discursiva y asociativa⁹. Los espectáculos narrativos se estructuran en torno a la fábula, es decir, en función de los distintos episodios de la narración. En este caso el componente fabular es determinante, mientras que en los otros dos tipos de estructuras no existe la fábula o ésta queda reducida a la categoría de anécdota o caso. Así, el teatro discursivo se estructura en torno a la argumentación de un discurso, mientras que el teatro asociativo lo hace en función de

⁹ Martínez Paramio denomina sistema narrativo persuasivo a lo que yo llamo estructura discursiva, siguiendo la denominación de montaje -cinematográfico- discursivo de Amiel, mientras que Amiel denomina montaje de correspondencias a lo que Martínez Paramio llama sistema narrativo asociativo, denominación que prefiero.

distintas asociaciones a partir de un concepto, realizadas conforme a reglas precisas pero cambiantes. La forma asociativa, como expone Martínez Paramio, pone el acento en su propia forma compositiva, subjetiva y abstracta, y se construye en torno al juego de ritmos, colores, formas, ambientes y efectos. El predominio de un tipo u otro de estructura teatral está plenamente en consonancia con el tipo de manifestaciones artísticas que triunfan en cada época. Así, en el siglo XIX triunfa la novela y su teatro es eminentemente narrativo, mientras que el siglo XVIII el género literario por excelencia es el ensayo, y el tipo de teatro que se desarrolla es, sobre todo, discursivo. Por otro lado, al inicio del XX, época de las vanguardias históricas, la forma asociativa triunfa en todas las artes, desde la poesía y el teatro simbolista -cuyo principio vertebrador es la búsqueda de *correspondencias* y su figura definitoria la sinestesia-, hasta la pintura suprematista, pasando por el surrealismo, etc.

En el fondo, cada tipo de estructura escénica está relacionada con un tipo de pensamiento, de forma de pensar. En la actualidad, y a partir de Levi-Strauss (*El pensamiento salvaje*, 1962), distinguimos solo entre dos tipos de pensamiento: pensamiento racional o logocéntrico, y pensamiento mágico o salvaje. Sin embargo, tanto Levi-Strauss (*Mito y significado*, 1977) como antes Durkheim (*Las formas elementales de la vida religiosa*, 1912) y Frazer (*La rama dorada*, 1890), o en el XVIII Giambattista Vico (*Scienza Nuova*, 1725, 1733, 1744), y muchos otros después aunque con perspectivas diferentes, están de acuerdo en que existe en el ser humano, desde el principio de los tiempos y hasta hoy, un lenguaje o pensamiento mítico que se concreta en las narraciones a través de las cuales el ser humano se explica a sí mismo y al mundo. Para muchos, este pensamiento mítico formaría parte del pensamiento racional, pero es indudable que también contiene grandes dosis de pensamiento mágico. Para Durand, el *homo sapiens* es también un *homo symbolicus*:

El mito, que «forma la armadura de los conocimientos religiosos» y que se degrada en leyendas, cuentos y fábulas, invoca el funcionamiento de un orden de donde está excluida la muerte, y, en cuanto aparece el «desorden» de la muerte, «el mito no es más que la exposición del método seguido [...] por los hombres para restablecer el orden en la medida de lo posible y limitar los efectos de la muerte. Por lo tanto, contiene en sí un principio de defensa y conservación que comunica al rito (Griaule, 1938: 775)» (Durand, 2005: 412).

En definitiva, la estructura narrativa sería una puesta en escena derivada del pensamiento mítico, la discursiva del pensamiento racional y la asociativa del pensamiento mágico. Del mismo modo en que todos estos tipos de pensamiento no se dan de manera separada en el ser humano, sino

que se presentan de forma interrelacionada en cada creación de la mente humana, así es difícil encontrar un espectáculo teatral en los que estos tres tipos de estructuras no aparezcan igualmente relacionadas.

El teatro anterior al XIX, como sabemos, está escrito más desde la *Retórica* que desde la *Poética* y, en concreto en la tradición contrarreformística española, opera por procedimientos alegóricos y asociativos (o *conceptistas*). A pesar de ello, la comedia de magia, así como todo el teatro del XVIII, e incluso del XVII, ha sido estudiada principalmente como un espectáculo narrativo. Esto se debe a que la educación teatral de los estudiosos desde el XIX hasta ahora, es la de la estética burguesa, de la *pièce bien faite* y el realismo. De hecho, el teatro todavía se define hoy, entre amplios sectores, como *contar historias*. Pero, la comedia de magia no es (o no solo) un espectáculo narrativo, sino que presenta una estructura híbrida. Como acabamos de decir, no es un caso único. De hecho, a lo largo de la historia, y ya desde la tragedia griega, la mayoría de las realizaciones escénicas han presentado una estructura triple. A pesar de que Aristóteles define la tragedia como la imitación de una acción -y más adelante dice que «la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama. La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia» (Aristóteles, 2004: 36)-, también dice que la tragedia tiene seis partes: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melodía. Como veremos, la trama y los caracteres son propios de la estructura narrativa, la elocución y el pensamiento lo son de la discursiva y el espectáculo y la melodía de la asociativa.

De todos estos elementos, para Aristóteles el más importante «es la combinación de los incidentes de la fábula» (Aristóteles, 2004: 37), pero no dice que sea el único. Tampoco está claro si lo considera el más importante en general o el más importante a efectos de la *Poética*, porque más adelante, por ejemplo, define el elemento del pensamiento como:

El poder de expresar lo que debe decirse, o lo que es adecuado para la ocasión. Esto es lo que en los discursos de la tragedia cae dentro del arte de la política y la retórica; pues los viejos poetas hacen hablar a sus personajes como estadistas, y los modernos como retóricos. No se debe confundir esto con el carácter (Aristóteles, 2004: 39).

Y él mismo explica: «Respecto al pensamiento podemos asumir lo que se ha dicho de él en nuestro tratado de la *Retórica*, pues aquél pertenece más bien a este sector de la investigación» (Aristóteles, 2004: 75). Cuando Aristóteles habla de pensamiento, pues, está hablando de discurso,

es decir, de teatro discursivo. Finalmente:

Respecto de las dos partes restantes, la melodía es el más elevado de los adornos de la tragedia. El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas (Aristóteles, 2004: 39-40).

La melodía y el espectáculo son las partes escénicas, es decir, lo que caracteriza a la tragedia como género escénico. Para Aristóteles, por lo tanto, lo escénico es inferior a lo dramático pero, al margen de eso, con esta declaración explícita que su pretensión al escribir la *Poética* es limitarse a estudiar la tragedia como género literario-dramático y, en concreto, su parte narrativa, porque de la discursiva se encarga en otros dos tratados: la *Retórica* y la *Política*. Como hemos dicho, podemos entender el espectáculo y la melodía como los elementos asociativos de la tragedia, pues en concreto la música («el más elevado de los adornos»), está en relación con la dimensión espiritual que es, sobre todo, asociativa.

La tragedia, sin embargo, se estructuraba en las siguientes partes: prólogo, párodos, episodios, estásimos, éxodo. Los episodios, que podían ser hasta cinco, constituyen la estructura narrativa, si bien dentro de ellos encontramos los *agones*, es decir enfrentamientos dialécticos entre el protagonista y otro personaje, y la *rhexis*, discurso de un personaje (Romilly, 2011: 189-190). El *agón* y la *rhexis* son, pues, elementos discursivos dentro de una parte narrativa.

La precisión de Aristóteles en relación con la importancia de lo auditivo tiene que ver con la presencia de estructuras retóricas argumentativas en un buen número de tragedias y comedias que se nos han conservado. El debate en su forma literaria es preeminente en gran parte de ellas y en muchas es el corazón de la obra. Inhibe la acción, llega a sustituirla y, por ello, constituye el mayor obstáculo para la comprensión de las obras clásicas por parte de la audiencia actual, acostumbrada precisamente a la acción dramática (García-Gasco Villarrubia, 2013: 106).

Los estásimos constituyen la estructura discursiva, porque ahí el autor propone su pensamiento político-social-religioso, etc. Pero antes y después de estas partes narrativas y discursivas están las intervenciones dancístico-musicales del coro, que conforman en sí una estructura asociativa. De este modo, la tragedia tiene una estructura híbrida. Realmente, ninguna de estas estructuras es más importante que la otra, todo depende del punto de vista del análisis.

A continuación estudiaremos el modo en que los elementos narrativos, discursivos y asociativos estructuran la comedia de magia y, especialmente, la serie del *Asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez.

1 Estructura narrativa.

Una narración es un relato de unos hechos, reales o ficticios. Hablamos de estructura narrativa, por lo tanto, cuando lo que estructura la realización escénica son los sucesos de una trama. Ahora bien, debemos tratar de saber qué se entiende por narración en el teatro de la parte central del siglo XVIII. Por nuestro momento histórico, es fácil identificar drama y teatro narrativo, pero no debemos hacerlo: el *drama* es la manera en que el teatro narrativo toma *forma* en el siglo XIX. Podemos decir que es el *dispositivo* propagandístico de la ideología burguesa capitalista -de ahí que César de Vicente Hernando lo denomine «el teatro de la normalidad capitalista» (De Vicente, 2013: 9-20), mientras que el teatro que estamos estudiando tiene más que ver con la visión del mundo pre-burguesa.

Martínez Paramio define la narración teatral como una «cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en un tiempo y un espacio» (Martínez Paramio, 2007: 73-74), mientras que Szondi (2011) propone como elementos fundamentales del drama la fábula, la acción, el personaje y la cuarta pared (Sarrazac, 2013: 33). De todos estos elementos, vamos a estudiar la fábula, la estructura lógico-temporal y el personaje, ya que la cuarta pared no es constituyente de la comedia de magia.

1.1 Fábula.

Las narraciones de gran parte de los géneros teatrales del siglo XVIII, como ya ocurría en la tragedia griega, son mitos -el término *fabula*, en latín, es equivalente al griego *muthos* (Sarrazac, 2011: 93)-. Así ocurre en el teatro religioso, que pone en escena episodios bíblicos o hagiografías, en la comedia mitológica, basada en mitos griegos, y en la comedia heroica, basada en sucesos de la historia antigua greco-latina convertida ya en legendaria. En este sentido, narración y discurso no son formas separadas. Los mitos, como otros tipos de narraciones, son discursos más o menos encubiertos. Para Barthes, en *Mitologías*,

todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de

su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas (Barthes, 1999: 105).

El mito, pues, es una narración que expresa una visión del hombre y de la sociedad, y justifica algunos aspectos de la situación socio-política de un colectivo. Es, en sí, una narración que contiene un discurso. Por eso Gunnel Bergström propone «myths have been narrated as long as man has been able to communicate thoughts and ideas about man's conditions as a human being in relation to gods, nature and his tribe» (Bergström, 2000: 19). Pero, como expone Ricoeur (*El simbolismo del mal*, 1963), los mitos no nos dicen lo que está bien o mal, sino que dan ocasión a pensar. Como las parábolas, permiten al oyente o espectador meditar y reflexionar sobre ellos. Por eso, para Levi-Strauss los mitos son tratados filosóficos llenos de pensamientos e ideas. Así ocurría que cuando los griegos acudían al teatro a ver una tragedia, lo importante no era la sorpresa de la historia, que ya conocían, sino el nuevo pensamiento sobre la misma, aparte de los elementos sensoriales y escénicos. Si perdemos contacto con nuestro espejo mítico, como lo denomina Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1872), perdemos contacto también con nuestro yo más interno, porque los mitos contienen las verdades más profundas sobre la humanidad (Bergström, 2000: 20).

Pero el mito no es el único caso en el que una forma contiene a la vez narración y discurso, como hemos dicho. De hecho, la *narratio* es una parte del discurso retórico «en la que se refieren los hechos para esclarecimiento del asunto de que se trata y para facilitar el logro de los fines del orador», según el diccionario de la RAE. Del mismo modo, el *exemplum* es una figura retórica que consiste en la inclusión en el discurso de un pequeño relato con función moralizante, didáctica, etc., y constituye en sí un argumento por analogía, del mismo modo que la parábola, que es un relato simbólico. En esto, como hemos dicho, se asemeja al mito que, para Ricoeur, en *El simbolismo del mal*, «es una especie de símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio imaginario» (Martín Huete, 2009: en línea). Frederic Jameson llega a afirmar:

Siento la tentación de decir que toda interpretación de un texto siempre es proto-alegórica y siempre implica que el texto es una suerte de alegoría: toda propuesta de significado siempre supone que el texto trata de alguna otra cosa (Jameson, 2013: 181).

Coincido con Jameson en que cualquier narración, sea literaria, plástica o escénica, es

alegórica, y propone múltiples lecturas y diversos niveles de significación. Y la alegoría, sabemos, es también una figura retórica y poética, por lo tanto, un elemento discursivo y asociativo. Por eso, como ya hemos dicho, gran parte de los géneros escénicos medievales, renacentistas y barrocos son explícitamente alegóricos. No solo las formas religiosas, como el drama litúrgico, el misterio o el auto sacramental, también lo son la fiesta cortesana renacentista y la comedia mitológica barroca, antecedentes de la comedia de magia. En todos estos casos, la fábula se pone al servicio de otra cosa: la renovación de la fe religiosa o la construcción del poder civil. Por ello, la lógica de estos espectáculos no es la de la cronología y verosimilitud de los sucesos, sino la de la exposición discursiva. De hecho, gran parte del teatro pre-burgués se construye más sobre la *Retórica* que sobre la *Poética*.

La cuestión que debemos dilucidar ahora es qué tipo de narración es el de la comedia de magia. Para el público del siglo XVIII, al contrario que para los griegos del siglo V a. C., la novedad de la historia sí era importante, y por eso las compañías se comprometían a hacer un cierto número de obras nuevas y a no reponer las antiguas hasta que no pasara un cierto tiempo desde la última reposición. Eso no quiere decir que se haya perdido el interés por el mito.

It would be an error to suppose that nothing else can be understood of drama than what a strictly psychological analysis can reveal. Otherwise, we shall overlook other depths than the freudian ones, and we may remain blind to the intellectual and creative achievements of other ages (Bergström, 2000: 24).

Muchas de las comedias de magia se basan de manera libre en hechos y personajes reales, como ocurre con *Marta la Romarantina*, *El mágico Apolonio*, *El mágico de Ferrara*, *Pedro Vayalarde*, *Don Juan de Espina* y *El asombro de Salamanca*. A pesar de ello, la estructura mítica es reconocible en las comedias de magia y se basan en unos pocos modelos. El mito más recurrente, de forma más o menos directa o indirecta, es el de Fausto. Es el caso de todas las comedias que hemos nombrado, pero también de *La mágica de Nimega*, etc. Otros mitos, también extraídos de la cultura popular europea, son el del duende (las dos partes de *Duendes son alcahuetes y espíritu Foletto*), personaje mítico que adquiere gran relevancia en la España de finales del XVII y principios del XVIII (R. de la Flor, 2009: 181), el de la sortija mágica (*El anillo de Giges*), objeto mágico recurrente de la mitología nórdica pero que en este caso está basado en una historia contada por Platón y que, a veces, se sustituye por otro objeto, como una cinta mágica, en el caso de *El asombro de Salamanca* y *El mágico de Ferrara*. El anillo mágico es un mito muy relacionado con el de Aladino, el genio que concede tres deseos, recurrente en numerosos cuentos populares y que

aparece claramente en *Brancanelo el Herrero*.

La serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* y *Asombro de Salamanca* está basada indirectamente en la historia real de la reina Cristina de Suecia¹⁰, cuya vida se *mitifica* desde muy pronto porque sirve a los intereses de la Contrarreforma, y mezcla el mito centroeuropeo de Fausto y el grecolatino de Diana. La reina sueca mostró un gran interés por el conocimiento, como Fausto, así como una gran aversión al matrimonio, como la diosa romana Diana.

Fausto es el mito que habla de la búsqueda de la sabiduría, y se puso de moda en el teatro renacentista inglés con el *Fausto* de Marlowe, *El alquimista* de Johnson y *La tempestad* de Shakespeare (Contreras, 2010a: 83-94), antes de Goethe. Una exposición de la génesis de este mito y su desarrollo en *El mágico prodigioso*, de Calderón, puede encontrarse en el clásico *Eros y Magia en el Renacimiento* de I. P. Culianu (1999: 278-286)¹¹. La historia de Cristerna presenta algunas importantes diferencias con el relato original. En primer lugar, ha desaparecido el diablo, y por lo tanto el pacto -aunque se aluda a él al principio de la primera parte- y también la salvación. De este modo se aporta una nueva reflexión al mito, y es una defensa de la ciencia. En segundo lugar, hay un cambio de género y la protagonista es mujer, lo cual cuestiona el *mito* de la inferioridad de la mujer. Ambas reflexiones, la defensa de la ciencia y su desvinculación de lo demoniaco, así como la igualdad intelectual de la mujer, son dos cuestiones candentes en la época, como he estudiado anteriormente (Contreras Elvira, 2010b: 145-155, y 2014a: 43-73; Blas y Contreras: 2013).

En cuanto a Diana, es la diosa virgen que vive en los bosques acompañada de otras dos deidades, Egeria, la ninfa acuática, su sirviente y ayudante comadrona, y Virbio, dios de los bosques. Admirada por su fuerza, belleza y habilidades para la caza, es también cruel y vengativa. Se enamoró platónicamente del pastor Endimión. Todo esto puede detectarse en Cristerna, las cualidades positivas y negativas, su aversión por el matrimonio, sus acompañantes (Inés y Toribio serían correlato de Egeria y Virbio), y hasta su enamoramiento de don Sebastián (cuyo nombre coincide con el del bello mártir cristiano). En este caso, don Sebastián no es un pastor, aunque se conocen en el campo, mientras la maga hace de pastora. De hecho, al final de la primera jornada, cuando Cristerna aparece representando a la Noche en una mutación fastuosa, se hace directa

10 Como explicamos en otro momento de este trabajo, González Martínez se basa para construir su protagonista en el personaje de Cristerna de *Afectos de odio y amor* de Calderón, basado a su vez en la reina Cristina.

11 Contradiendo la tesis de Waxman expuesta por Álvarez Barrientos (2011: 52-54).

referencia a esta conexión entre la maga y Diana en esta estrofa:

Ninfa segunda: A sus lobregueces
ilustra radiante,
la casta Diana,
con bellos celajes (vv. 917-920).

Pero es que Diana, además, protagoniza otra historia de gran relevancia en el mundo simbólico de la magia renacentista porque contiene el «ritual de paso del sujeto a la condición intelectual» (Culiano, 1999: 116), se trata de la historia de Acteón. En ella, como también ha estudiado profusamente Culianu (1999: 108-123), Diana es la luna -metáfora que se maneja en estos versos-, el conocimiento del mundo sensible, y también la idea del imperio. Más adelante estudiaremos pormenorizadamente el significado de esta mutación.

1.2 Estructura lógico-temporal.

Aristóteles divide la narración en tres partes: prótasis, epítasis, catástrofe, o planteamiento, nudo, desenlace. En la comedia de magia, como en gran parte del teatro español de los siglos XVII y XVIII, esta estructura se corresponde con las tres jornadas. Los hechos se presentan siguiendo un orden cronológico, es decir, temporal, y una lógica aristotélica.

El tiempo es uno de los conceptos más complejos de explicar para la ciencia, la filosofía y el arte. Su naturaleza todavía es inexplicable científicamente y, sin embargo, inunda toda la experiencia vital. («Estamos hechos de tiempo», reflexiona Susana, uno de los personajes de *Orquesta de señoritas*, de Anhouil). Para el físico David Jou,

la forma de concebir el tiempo influye en la manera de preguntarnos por el mundo y de habitar en él. La ciencia explora los fenómenos repetibles, controlables, pero no los únicos, los excepcionales -que son, en cambio, objeto de éxtasis místico o amoroso o de la exploración poética o artística-. Al considerar el Universo o la vida, la ciencia se pregunta cómo han empezado, cómo han evolucionado, cómo terminarán, pero no por su plenitud o su significado, cuestiones que marcan intensamente, desde fuera de la ciencia, el sentimiento y el concepto del tiempo (Jou, 2014: 8).

En las sociedades pre-burguesas, la concepción del tiempo es circular, ligado al discurrir de las estaciones y la naturaleza. El tiempo es fluido, continuo, y eso repercute en la forma de entender la temporalidad -tiempo y tempo- en el teatro. Acostumbrados como estamos a la concepción del

tiempo de drama y postdrama, es necesario destacar algunos aspectos de la comprensión del tiempo dieciochesca, siquiera por contraste. El tiempo del drama tiene que ver con la ideología burguesa y los procesos económicos de la industrialización y el capitalismo y está marcado por nuestra comprensión tecno-científica del mundo (Jou, 2014). Como explican Mary Ann Doane (2012: 17-29) y Gonzalo Abril (2003: 49-59), entre otros, por efecto de la industrialización y debido a las necesidades de la máquina, que no puede parar, el tiempo se hace lineal. La identificación entre tiempo y dinero implica su cuantificación y, por lo tanto, su divisibilidad. La línea horizontal dividida por años será la representación simbólica de la Historia. Esta representación combinada con la idea de causalidad dará pie al desarrollo de la noción de progreso -convirtiendo la línea en flecha-, que servirá para legitimar la cosmovisión burguesa. De acuerdo con estos valores, urgencia y acción -y aceleración (Byung-Chul Han, 2012: 41-51; 2013: 59-65)- son planteamientos ideológicos. El análisis activo será la herramienta teatral que permitirá la propagación -propaganda- de la ideología capitalista-burguesa. Por otro lado,

la temporalidad moderna, lineal, irreversible y medible, “se están haciendo pedazos en la sociedad red”, afirma Castells (1997: cap. 7), mientras se crea un *tiempo atemporal*, autosostenido, aleatorio, incurrente, que gracias a la tecnología puede escapar a los contextos de su existencia y apropiarse selectivamente de cualquier valor que cada contexto pueda ofrecer al presente eterno” (Abril, 2003: 56).

En el mundo y en el teatro de mitad del siglo XVIII todavía no se ha operado, del todo, la transformación del tiempo premoderno al moderno -de la rueda, a la flecha y al punto (Jou, 2014: 15)-. De ahí que no opere el principio de la urgencia, y que no siempre haya acción. Es necesario que pase algo, pero ese algo no tiene por qué hacer avanzar la acción. En este sentido, lo lúdico y lo festivo se oponen a lo activo. El propio acontecimiento teatral se produce dentro del tiempo de la fiesta y, en un juego metateatral, en la comedia se representan fiestas. Es un tiempo de disfrute, no cuantificable, en cierto modo similar al concepto contemporáneo de *flow* teorizado por el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (*Fluir*, 2011).

En la comedia de magia, como pasa en las de santos y en las heroicas, imbuidas del mismo carácter mítico del tiempo, el tiempo se parece más a la experiencia post-moderna del tiempo. No solo es posible la simultaneidad de espacios y acontecimientos, también la instantaneidad de las comunicaciones, la presencialidad virtual y la bilocación.

La lógica que prima en Europa durante siglos es la aristotélica causal, que se caracteriza por

el principio de identidad y de no contradicción. En la comedia de magia, influida por el carnaval, puede ocurrir que estos principios se conculquen temporalmente.

En lo que aquí nos interesa, la lógica causal *estricto sensu* es producto de la mentalidad científica, no de la mítica. En el mundo pre o proto-capitalista, la casualidad y el hado tienen tanta o más relevancia que la causalidad. De ahí que causas y efectos no estén perfectamente definidos, así como que surjan soluciones inesperadas que repugnen a la mente moderna. Y es que el mundo burgués es ordenado según la medida del hombre -del hombre burgués, se entiende-, pero el orden del mundo pre-burgués es de otro tipo. Es un orden incognoscible porque es el orden de Dios.

En las culturas vinculadas a la naturaleza, el ciclo anual tiene una gran importancia: las fiestas y la vida social se organizan a su alrededor, siguiendo las pautas del trabajo agrícola, y la religión subraya la dimensión sagrada de cada instante, engranándolo en una profundidad de sentido y en una amplitud cósmica, en una perspectiva de eterno retorno, hasta convertir el año entero en una obra de arte grandiosa y colectiva (Jou, 2014: 15)

1.3 Personaje¹².

La Historia del teatro está indisolublemente unida a la idea que el ser humano tiene de sí mismo. En este sentido, la evolución de las distintas consideraciones acerca del lugar que los hombres y mujeres ocupan en la naturaleza y en la sociedad se refleja de manera privilegiada en la evolución del personaje escénico, en sus apariciones y desapariciones. Las diferentes terminologías usadas para designar el mismo: carácter, persona, personaje, papel, figura, etc., y las diferentes tipologías (Becerra, 2012: 415): tipo, arquetipo, estereotipo, figura, alegoría, etc., así como las más modernas consideraciones acerca de la disolución o deconstrucción del personaje en correlación a la fragmentación del yo (Abirached, 1994), de su descomposición y recomposición (Ryngaert y Sermon, 2006), o las mismas teorías acerca del trabajo del actor y su relación con el personaje escénico: interpretación, encarnación, imitación, actuación, etc. (Ruiz, 2008), son suficientemente indicativas de lo que digo. Haciendo un minúsculo repaso, podemos recordar cómo en Grecia el *carácter* es un personaje *arquetipo*, que nos habla de la inquietud del hombre acerca de sus sentimientos y conductas esenciales. El teatro medieval se ocupa de las narraciones sagradas, y los personajes que se representan tienen este carácter. En este teatro no aparece el hombre común, solo aquellos que conciernen al relato bíblico. Todos, reyes, pastorcillos o ángeles, son personajes

12 Una primera versión de este apartado se puede leer en el apartado “Historia del personaje teatral”, de mi artículo «La criada maga» (Contreras, 2014a).

míticos, tan reales o fantásticos, según se mire, los unos como los otros, todos igualmente necesarios para el rito, para que la promesa salvífica se cumpla. El Renacimiento supondrá una transformación en la visión del hombre, y tendrá su correlato en el personaje teatral: a partir de ahora, el ser humano ocupa el centro del universo y del escenario desplazando a dios, y en ese teatro del mundo se representan todos los estratos sociales: rey, nobleza y vasallos, hombres y mujeres, cada uno ocupando en las tablas el mismo lugar que tiene reservado en la vida. La tipología de los personajes, por lo tanto, cambia, los personajes alegóricos y míticos quedan reducidos a unos géneros determinados, y aparece el personaje *tipo*, representante del grupo, de los distintos colectivos sociales. El XVIII verá una transformación semejante. Camino del individualismo y del surgimiento del *personaje-individuo* decimonónicos, hacia finales del siglo el teatro ilustrado se propondrá el protagonismo de unos personajes: los burgueses, la desaparición de otros: la nobleza y los criados, y la posición subordinada -o subalterna (Spivak, 1988)- de las mujeres (Contreras, 2014a: 44-46).

El personaje de la comedia de magia dieciochesca, como el de la comedia española del siglo anterior, no es un *personaje* propiamente dicho, sino un *papel* (Marinis, 2005: 17-19). Los componentes de la compañía se clasifican en función de los papeles que desempeñan. En general se compone de unos veinte miembros: en cuanto a las mujeres, de primera a séptima dama, en cuanto a los hombres, de primer a quinto galán, un par de barbas, un par de graciosos, algunos sobresalientes de ambos sexos, y un par de músicos que, en las funciones de tramoyas aumentan. Cada *papel* tiene unas características concretas que, además, se complementan con las características del actor o actriz. En todo caso, no es un personaje individuo, no tiene una construcción psicológica. Es más un carácter o un ethos. El personaje está creado por el cuerpo fenomenológico del actor o actriz más que por un cuerpo-signo (Fischer-Lichte 2005: 1-15 y 2011: 159-191). Por otro lado, en estas comedias siguen apareciendo, en mayor o menor medida -generalmente reducidos a apariciones puntuales en mutaciones concretas-, los personajes alegóricos y míticos. Su intervención es ornamental, lo cual no quiere decir que carezca de importancia, pues se exige de ellos unas cualificaciones técnicas especializadas en el canto y/o en la corporalidad. El conjunto de personajes, por lo tanto, es heterogéneo, así como las técnicas interpretativas.

Considerando el personaje como reflejo de la realidad social en un sentido amplio, en la comedia de magia comprobamos la representación de las distintas clases, géneros y procedencias. Aristóteles y sus lectores establecieron no solo la separación de la producción teatral en dos géneros -comedia y tragedia-, sino la de la propia sociedad: los ilustres, la clase alta, dignos protagonistas

del género *importante*, la tragedia, y la clase popular, baja, protagonistas del género *menos importante*, la comedia (Llanos López, 2007: 62-65). Las comedias españolas del XVII y XVIII comparten la transgresión de la enseñanza aristotélica en cuanto a géneros y personajes. Basta una ojeada a las listas de personajes para comprobar que hay un equilibrio numérico entre representantes de los estamentos, altos y bajos, y equilibrio también de hombres y mujeres. De hecho, las compañías estaban formadas por un número relativamente similar de galanes y damas, graciosos y graciosas, si bien no aparece, como tal, un personaje femenino equivalente al *barba* -ni al *vejete*-, aunque el volumen *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, editado por Luciano García Lorenzo (2012), confirma la presencia -aunque escasa- en no pocas obras de este personaje femenino contrapartida del *barba* que, sin embargo, abunda en las obras de Nicolás González Martínez, como puede comprobarse en el apéndice de este trabajo dedicado al estudio de su obra. Es decir, hay una separación absoluta y clara de géneros y estamentos, pero no se produce la invisibilidad de ninguno de ellos. De hecho, hay un cierto equilibrio también en la cantidad de texto enunciada por los distintos personajes, número de escenas y protagonismo. Hacia finales del XVIII y definitivamente en el XIX, llegando hasta nuestros días, se va reduciendo el número de mujeres y de criados o artesanos y otros representantes de los estamentos más bajos en las comedias y tragedias, así como el tiempo de su aparición en escena. Las mujeres y los artesanos van a dejar de ocupar en igualdad de condiciones el espacio escénico. No solo permanecen mucho menos tiempo en él, sino que serán relegados a los márgenes, a una cierta inmovilidad, invisibilidad y mudez, adquiriendo la condición subalterna que ha teorizado (Spivak, 1988), o a los géneros *menores*. El centro del escenario, como el resto del espacio público, queda reservado para los hombres burgueses¹³. En las comedias de magia, como en el resto de teatro popular, se produce un mayor protagonismo de las mujeres, como ocurre también en la realidad. Ilustrativo de lo que digo -al margen de sus causas- es el hecho de que, si durante mucho tiempo sólo podían actuar los hombres y la escena estaba prohibida para las mujeres, incluso en los espectáculos musicales de gran espectáculo del XVII los papeles importantes de mujeres los representan castrati¹⁴, en los espectáculos dieciochescos del mismo tipo todos los papeles, tanto femeninos como masculinos, son ejecutados por actrices¹⁵.

13 Una de las muestras de la violencia estructural contra la mujer de la sociedad patriarcal que se instaura en el XIX es, precisamente, la separación del ámbito de lo público y lo privado, y la ocupación del espacio y tiempo públicos por los hombres. Esta división entre espacio público y privado y la relegación de las mujeres a este último, tiene su correlato en la escena. En este sentido, es especialmente revelador el estudio de Carmen Sarasúa (1994).

14 Así lo recoge Merino Peral (2010: 82-104) al explicar el espectáculo *Il Bellerò Fonte*, de Vincenzo Nolfi, representado en el Teatro Novísimo de Venecia en 1642, con escenografía de Torelli.

15 Sendos ejemplos son las zarzuelas: *La dicha en el precipicio* e *Ifigenia en Tracia*, ambas de Nicolás González Martínez (autor también de la serie de la maga Cristerna). La primera fue estrenada en el coliseo de la Cruz por la compañía de Parra en 1753, el reparto fue el siguiente: Phebo: Catalina Pacheco, Cherinto: Teresa Palomino,

Sobre el personaje del mago y la maga, en concreto, han escrito Álvarez Barrientos (2011: 48-80), Calderone (1983b: 147-164), y yo misma (Contreras, 2014a; Blas y Contreras, 2013). Sobre algunos personajes de determinadas comedias han escrito también estos y otros estudiosos como Cañas Murillo (1999: 121-131) y Paun de García (2005: 443-452) sobre Juana la Rabicortona, y Doménech, Tobar, Álvarez Barrientos o Susan Paun de García en sus respectivas ediciones de *Marta la Romarantina*, *El mágico Federico*, *Brancanelo el Herrero* y *Don Juan de Espina*, por citar algunos. A lo largo de esta tesis trataré otros aspectos relativos a los personajes y a la interpretación.

2 Estructura discursiva.

Un discurso es, según la RAE, un razonamiento o exposición sobre un tema que se lee o pronuncia en público. Por lo tanto, existe estructura discursiva cuando la realización escénica pone en escena una argumentación, construyendo un discurso escénico en el que se plantea una tesis y unos argumentos. El teatro discursivo busca la persuasión de un modo más o menos abierto, planteando un problema para la consideración colectiva de los espectadores y ofreciendo una solución o construyéndola con el público. Es lo que Agapito Martínez Paramio denomina obra teatral persuasiva, cuya intención es modificar la visión del espectador buscando consecuencias prácticas. Preferimos la denominación teatro discursivo, siguiendo *La estética del montaje*, de Amiel, porque incide en el aspecto constructivo, en la enunciación más que en la recepción. Y, al fin y al cabo, también el teatro narrativo busca la persuasión del espectador, por lo que lo específico de el teatro discursivo es la construcción del discurso escénico basado en las leyes de la retórica, la oratoria y la dialéctica.

La historia del teatro discursivo empieza en Grecia, como hemos dicho, con la tragedia, que surge con el nacimiento de la polis y se concibe como una forma de debate sobre los problemas de esta nueva forma de sociabilidad: la ciudad frente a la tribu.

La asimilación de los discursos del drama con la retórica judicial tiene como objetivo hacerlos más familiares al espectador medio, acostumbrado a asistir a la asamblea. Muchos de estos *oyentes* del teatro clásico estaban muy bien ejercitados también como *hablantes*, como oradores, de modo que con el uso de la fórmula judicial en el drama, el

Aminta: María Antonia de Castro, Elisa: Catalina Hispanis, Chispa: Gertrudis Verdugo, Mosquito: Joaquina Moro. La segunda fue estrenada en el coliseo de la Cruz por la compañía de Joseph Parra el día 15 de enero de 1747, y el reparto fue: Ifigenia: María Antonia de Castro, Dircea: Antonia de Fuentes, Polidor: Ana Guerrero, Orestes: Catalina Hispani, Cofieta: Rosa María Rodríguez y Mochila: Gertrudis Verdugo.

dramaturgo se dirige al espectador en un marco perfectamente reconocible. El mundo antiguo no presenta una división clara entre el escenario y la asamblea pública: actuar en un drama es en gran medida una actividad retórica, al igual que la oratoria es esencialmente dramática (García-Gasco Villarrubia, 2013: 109).

La historia continúa con Platón. Como Martha Nussbaum (2003: 177-192) propone en *La fragilidad del bien* (1986), Platón no solo repudia la filosofía trágica sino que la reemplaza, filosófica y teatralmente con lo que ella denomina como teatro anti-trágico (*post-tragic* en el original), pues no otra cosa son sus diálogos filosóficos. La tragedia es la filosofía de un orden político y religioso que Platón rechaza porque crea ilusiones pesimistas y peligrosas que animan al público atemorizado a ser sumisos con un destino inexorable en vez de luchar para imaginar un mundo diferente. Escribiendo filosofía con la forma de drama, Platón pide al lector que se involucre en la búsqueda de la verdad, en vez de ser cómplice extasiado de las viejas mentiras. Por lo tanto, no es un pensador antiteatral, sino un pensador del teatro que argumenta contra una específica forma teatral y una posición filosófica concreta, y que demanda de este algo más que ilusionismo dramático. Desde entonces, el teatro se ha escrito y puesto en *acción* siguiendo las leyes de la Retórica y de la Oratoria, hasta que esta tradición se perdió con el teatro burgués.

En la comedia de magia, como en el resto de géneros afines, la construcción retórica es evidente. Así lo evidencian exordios y conclusiones. Recordemos que el evento teatral consistía en mucho más que la comedia. En el caso de las fiestas de teatro, se empezaba con una introducción o loa, se mezclaba un entremés y un sainete y/o tonadilla entre jornadas y se acababa con un baile o fin de fiesta. Lamentablemente, muchas de estas introducciones se han perdido -de Nicolás González Martínez queda la *Introducción a la Colonia de Diana*-, pero por las conservadas sabemos que suelen consistir en una presentación de la compañía y alabanza de la ciudad y público ante el que se representa, siguiendo el recurso de la *captatio benevolentiae*. La fórmula final, como en la cuarta parte de *El asombro de Salamanca*, consiste en una petición de disculpas por los errores a un auditorio al que se suele denominar, significativamente, como *senado*:

Don Pedro:	Y aquí senado discreto la comedia finaliza.
Todos:	Pidiendo todos perdón a vuestras plantas invictas (vv. 2787-2790).

Esta fórmula inscribe la comedia dentro del género deliberativo¹⁶ -frente al género judicial que predomina en la tragedia griega, como apuntaba García-Gasco-, es decir, aquél que se ocupa de dilucidar lo que es mejor hacer ante un caso semejante que pueda darse en el futuro. En este caso el auditorio se entiende constituido como una asamblea. Todo esto tiene gran importancia en la relación actor-espectador. Tanto de la interpretación retórica como de la recepción y participación del público nos ocuparemos en otro momento en este trabajo. A continuación veremos de qué manera se lleva a cabo la persuasión textual y la audiovisual.

2.1 Retórica de la palabra.

Como decíamos, en la tragedia clásica se insertaban ciertas escenas, *agón* y *rhexis*, que consistían en discursos dialogados o monologados en que los *caracteres* exponían al público argumentaciones sobre asuntos y situaciones que podían darse en el futuro y sobre los que la polis tendría que decidir. Así, el derecho de asilo (*Las suplicantes*), la conveniencia o no de enterrar a los traidores (*Antígona*), de vengar un asesinato o no (*Electra*), etc. En la tradición europea desde el Renacimiento, también se mantienen estas escenas argumentativas en forma de diálogos o soliloquios, sobre temas que atañen a las tres *esferas* -la íntima, la política y la trascendente-. Shakespeare y Calderón son sin duda los dramaturgos que mejor han sabido construir discursos siguiendo las instrucciones de la Retórica clásica. Esta forma de concebir el arte de la escritura teatral se mantiene en el siglo XVIII, en concreto en escritores que reconocen su condición de sucesores de Calderón, como don Nicolás González Martínez. En la comedia de magia, en concreto en la serie que nos ocupa, la tradición retórica se explicita al inicio de la segunda jornada. En una inversión carnavalesca, no son los personajes elevados quienes la reivindican sino, precisamente, los graciosos. Inés inicia así la jornada, refiriéndose a silogismos y soliloquios:

Inés: Toribio, aunque a los gallofos
 no hay que andar con silogismos
 en preguntas, ni en respuestas,
 esta vez, porque te estimo
 procuro de ti saber,
 si tú quisieres decirlo,
 solo una cosa (vv. 1023-1029).

Toribio está enamorado de doña Mencía y pide que le deje en paz.

16 Como es de sobra sabido, en la Retórica clásica son tres los géneros: judicial, deliberativo y demostrativo.

Toribio: Quieru llurar sogu a sogu,
que es llorar pocu, hilu a hilu,
e pues esto es lo que quieru
déjame un pocu, conmigu (vv. 1057-1060).

A lo que Inés responde:

Inés: ¿Soliloquio? ¿Pues no ves
gallofón, que será indigno
en tan bajo personaje
soliloquiar, di, corito? (vv. 1061-1064).

Finalmente Inés se va y Toribio enuncia su soliloquio sobre el amor que siente por Mencía. Recordemos que las partes del discurso son el exordio, la expositio o narratio, la argumentatio o demostración y la peroratio o conclusio. Este soliloquio de Toribio, como el resto de sus intervenciones sobre el tema, siguen esta estructura. Toribio procede a narrar brevemente el caso, que está enamorado de doña Mencía y no puede decirlo por la diferencia de clase. Entonces comienza la argumentación, empleando los tres tipos de argumentos: relativos al *ethos*, al *logos* y al *pathos*. Respecto al primero, se presenta como un ser humano, y por lo tanto con igual derecho a amar y ser amado que cualquiera. En cuanto al logos, sopesa las distintas opciones: callar o decirlo, y todo en un movimiento pasional que va del llanto y la melancolía propias del mal de amores hacia el temor y finalmente la dignidad. En su argumentación se presentan ideas subversivas, pues Toribio funda su derecho a enamorarse de una dama -y a no ser castigado por ello- en la igualdad de todos los seres humanos:

Toribio: [...] Ya reparu,
que me dirán llos sabidus,
que por qué un gallofo, ha de
enamorarse a barriscu
de una dama cuandu menus,
llance pocas veces vistu:
ei dexando aparte, que
donde tienen los ombligos
los marqueses, llos tenemus
los gallofos allí mismu;
estu que aquí es burla, habrá
muchas veces verdad sidu,
y hay aquí la diferencia
de lo ciertu, a lo fingidu (vv. 1120-1133).

Estos soliloquios son en sí, como vemos, diálogos con el público tanto del personaje como

del actor, pues se habla de la condición de lo teatral *-de burla y fingido-* y su relación con lo real *-lo cierto-*. Finalmente, antes de concluir, hace una recapitulación de todo lo que debe tenerse en cuenta:

Toribio: En fin, por ñas, o por ñefas,
como dicen los peritus,
de este amor que aquí me ahoga,
el alma tengo en un hilo,
declaraime, es impusible,
callar, non lo solicitu,
morir, guarda, que eso es cuentu,
non parlar, es no dar gritus,
con que viene a ser la cosa,
que me trai tan aburridu,
exemplu por donde pasa
la carrera de lus siglus (vv. 1134-1145).

De todo esto concluye que la solución es que Cristerna, con su magia, le convierta en *otro* siendo el *mismo*, -o sea, que se propone subvertir la lógica aristotélica de identidad y no contradicción-.

Si hemos visto las partes del discurso, tenemos que recordar sus elementos: *inventio* (los contenidos, el qué decir), la *dispositio* (el orden en que deben ser presentados), la *elocutio* (los adornos del discurso), la *memoria* y la *actio* (la ejecución o puesta en escena del discurso). En este punto nos conciernen solamente los tres primeros elementos. Qué decir, en qué orden y cómo. En ocasiones, como el ejemplo que acabamos de ver, el discurso se enuncia seguido en un soliloquio, pero en ocasiones no ocurre así, no se expone todo el discurso de una vez, sino en breves intervenciones a lo largo de la comedia, en los llamados *apartes* que, como se sabe, se hacen a público. Es otro de los recursos en que los personajes muestran sus argumentaciones. Estas no siempre son de tipo intelectual sino que en numerosas ocasiones tienen que ver con la expresión de emociones. Debemos leer estas intervenciones como argumentaciones referidas al *pathos*, en la línea de la *psicagogia* (Gonzalo Abril, 2003: 163-186) -arte de conducir las almas, en la retórica antigua- y no como algún tipo de interpretación psicoanalítica.

2.2 Retórica de la imagen.

El teatro es un espectáculo audiovisual y gran parte de su contenido se comunica a través de imágenes, de la plástica de la representación. La cultura barroca europea en general, y en concreto

la española de la Contrarreforma, se caracteriza, precisamente, por la complejidad de las imágenes desarrolladas, rica en figuras retóricas. Es una cultura visual simbólica, con abundantes metáforas y alegorías. La creación de imágenes teatrales está en relación directa con el resto de manifestaciones artísticas de la época, obviamente con las Bellas Artes y el desarrollo de la iconografía cristiana y grecolatina -Ripa-, pero sobre todo con el género picto-gráfico por excelencia: la Emblemática. Rodríguez de la Flor habla de la

centralidad hiperbólica que alcanzó el género emblemático, expandido, más allá de los libros, por todos los escenarios de representación masiva en la totalidad hispana, los cuales toma al asalto, por decirlo así. El púlpito, la pintura religiosa y de aparato, el teatro, la fiesta, los programas de decoración edificatoria... son estos lugares todos donde reina el procedimiento emblemático, con tanta o parecida fuerza que propiamente en los libros (Rodríguez de la Flor, 2009: 240).

En el siglo XVIII, en las décadas que nos ocupan justo antes del cambio epistemológico y cultural que hemos datado en el Motín contra Esquilache, y precisamente en las *comedias de teatro*, la retórica visual alcanza su punto de máximo esplendor en el teatro popular debido a la construcción de los coliseos. No vamos a entrar ahora en la semiosis de las imágenes que estudiaremos a su debido tiempo, sino la forma en que estas imágenes funcionan estructuralmente.

En una cultura como la que describimos, fundamentalmente simbólica y *escopofílica*, en la que se ha desarrollado un pensamiento complejo acerca de *idola* e *imago*, con un cultivo extraordinario de la *imagen interior* tanto como una difusión excepcional del lenguaje de las imágenes, hay que entender que las imágenes teatrales, tanto verbales como plásticas, constituyen una parte muy relevante de la representación. En cuanto a las segundas, construir los *teatros*, es decir, las tramoyas y decorados, es lo más caro de la función, y tanto diseñarlos como realizarlos requiere de mucho tiempo y esfuerzo. Un tiempo y esfuerzo que debe ser equiparable al del disfrute de la recepción. Los momentos en los que se produce la imagen visual son especialmente relevantes en la obra y así estas suelen ocurrir en los finales de jornada o en momentos climáticos de la narración. Pero con ellas no avanza la acción, porque su *modus operandi* es distinto. Se producen en un tempo diferente, mucho más lento, casi detenido, porque debe causar asombro y disfrute, por lo tanto hay que dar tiempo al deleite. La experiencia debe ser lo más rica y plena posible, por eso se producen con música, canto y, en ocasiones, bailes. Pero además debe realizarse una operación hermenéutica: deben ser legibles pero no demasiado obvias, porque eso mostraría falta de ingenio, así que hay que dar un tiempo para su comprensión y demora. El tipo de actividad del receptor está más cerca de la contemplación que del consumo. Así por ejemplo, en la tercera jornada de la

segunda parte de *El mágico de Salerno*, se muestra una mutación de cierta complejidad interpretativa y de gran intensidad contemplativa. César va al infierno a entregar una carta de Pedro Vayalarde al Demonio. Éste le muestra el palacio que tiene preparado como morada eterna para Pedro:

Descúbrese un suntuoso frontispicio de un palacio magnífico, todo de columnas salomónicas, cosidas de áspides, sierpes, culebras, y mascarones, todo imitando ser de negro jaspe, con molduras y relieves de oro; sus puertas estarán llenas de cerrojos, cadenas, y candados, en cuya fachada hay ocho nichos repartidos en proporcionada arquitectura: el de remate será el que ocupe la Soberbia, que será una figura viva, con una corona de oro en la cabeza, y un espejo en la mano, sobre un pavón; en otro la Avaricia, llena de cadenas de oro, con un bolso en la mano, sobre un lobo; en otro la Lujuria, con una perdiz en la mano, sobre un cocodrilo; en otro la Gula, sobre un puerco espín, y una grulla en la mano; en otro la Ira, sobre un rinoceronte, con una espada en la mano; en otro la Envidia, con una sierpe al pecho, y una hidra en la mano, sobre un perro; en otro la Pereza, sobre una tortuga, cruzada de brazos; y en el de en medio la Magia, sobre un globo terrestre, y en la mano otro celeste, y un hacha encendida, y todas estas figuras tendrá máscaras negras, imitando ser de jaspe (pp. 73-74).

La mutación tiene que estar muy bien ejecutada, y de modo convencional -seguramente conforme a la *Iconología* (1593) de Ripa-, para que se entiendan las figuras alegóricas del suntuoso decorado. Para evitar errores, la música las va enunciando. Las figuras representan a la magia, en el centro, a los lados los siete pecados capitales, y por encima de todos, la soberbia. La disposición es similar a la del retablo barroco -ésta obra fue escrita para el corral- y su lectura requiere conocimientos, que todos tenían en la época, de iconografía cristiana, así como de la simbología del color. El argumento es claro: la magia es demoniaca y te condena al infierno para siempre e inevitablemente -de ahí las cadenas y cerrojos, en una comparación entre infierno y cárcel-, porque te hace caer en todos los pecados capitales. El pecado que te conduce a la magia es la soberbia.

Los objetivos de la retórica visual barroca, pues, son los mismos que operan en la praxis de la publicidad moderna: «favorecer la legibilidad» e «intensificar la recepción», aunque de maneras y con fines distintos. Se trata de «obtener el asombro, la sorpresa y la maravilla del público», entre «el shock y el éxtasis» (Gonzalo Abril, 2003: 170). En la cultura barroca se instaura un escopocentrismo argumentativo frente al de tipo logocéntrico recuperando «la idea de Horacio según la cual lo visual, que entra por los ojos, tiene más poder de conmover al espíritu que el lenguaje, que entra por los oídos» (Gonzalo Abril, 2003: 178). En la época que estamos estudiando, todavía opera este paradigma, de ahí que insistamos en la importancia del estudio de la imagen y no sólo del texto (aunque también de las imágenes textuales) para la comprensión del género de la

comedia de magia.

2.3 Retórica del espacio.

El espacio teatral es un modo privilegiado de construcción de discursos. La segunda sub-época del teatro del siglo XVIII, como señalábamos, se inicia con la inauguración de los coliseos públicos en Madrid, y supone un momento de mayor desarrollo escenográfico y giro temático. No es casual que coincida con la admisión de los principios de la ciencia moderna en España y con una modernización del régimen político. No es casual, tampoco, que años después estalle el Motín y esto provoque una nueva *Reforma* del teatro que tiene características análogas a la Reforma religiosa (tal y como la explica Culianu) llevada a cabo unos siglos antes, por su carácter iconoclasta y su naturalización de la lógica capitalista.

Lefebvre, en su clásico *La producción del espacio*, distingue entre la práctica espacial -el espacio percibido-, las representaciones del espacio -el espacio concebido- y los espacios de representación -el espacio vivido-. En este apartado me propongo abordar el modo en que las mutaciones teatrales funcionan como *representaciones del espacio*, es decir, concepciones ideales y, por tanto, planificaciones del espacio social que repercutirán en la construcción del espacio y, por ende, de la misma sociedad. Porque, como señala Lefebvre, «el espacio (social) es un producto (social)» (Lefebvre, 2013: 90). Como explica el filósofo francés, el espacio se ha elaborado «desde el Renacimiento a partir de la tradición griega (Euclides y la lógica) a través del arte y de la filosofía occidentales, e incorporado después a la ciudad» (Lefebvre, 2013: 85).

Durante este periodo [el Renacimiento], la representación del espacio dominó y subordinó al espacio de representación (de origen religioso) [...] Pintores, arquitectos y teóricos toscanos elaboraron así una representación del espacio -la perspectiva- a partir de la práctica social, en sí misma resultado [...] de una transformación histórica que alteró las relaciones entre el campo y la ciudad [...] La línea del horizonte, el punto de fuga y el encuentro de las paralelas en el infinito determinarían una representación a la vez intelectual y visual, que alentó la primacía de la mirada en una especie de “lógica de la visualización”. Esta representación, en curso de elaboración durante siglos, quedó investida en la práctica arquitectónica y urbanística como el código de la perspectiva lineal (Lefebvre, 2013: 99-100).

También Rodríguez de la Flor incide en este aspecto:

De ese mismo interés por el control y sus mecanismos visuales se origina el fuerte

desarrollo que conoce la teoría de la perspectiva y su ejecución práctica en el mundo construido de los teatros y del urbanismo barroco, donde se pone de manifiesto que la perspectiva es ya, o lleva consigo implícita una ideología. (Rodríguez de la Flor, 2009: 118).

Efectivamente, la perspectiva lineal, que es el método por excelencia de composición del espacio en la escena es, como dice Panofsky (2010), una forma simbólica, «un modo privilegiado de construir el discurso sobre el mundo y de hacer que quien entre en su reglas adopte la posición prescrita por sus Leyes» (Rodríguez de la Flor, 2009: 118, nota 27).

Esto quiere decir, como sigue argumentando Lefebvre, que la gente

deja de ir de los mensajes urbanos al código con objeto de descifrar la realidad, para descodificar la ciudad y el campo, y comienza a ir del código a los mensajes, dando lugar a un discurso y una realidad adecuados al código [...] El código espacial permite al mismo tiempo vivirlo, comprenderlo y producirlo; no constituye un simple procedimiento de lectura (Lefebvre, 2013: 105)

La perspectiva es el modo de transmisión de la ideología del estado moderno que se construye tras las revueltas comunales en toda Europa al final de la Edad Media¹⁷ y que da lugar a un desplazamiento del Poder religioso al Poder civil, de una cultura campesina a una cultura urbana en correlación con el incipiente capitalismo, etc. Los modos en que la perspectiva contribuye a legitimar el poder del gobernante moderno al construir la posición privilegiada del que todo lo ve, el príncipe, y de los que solo ven un fragmento de la escena y de la realidad, el resto -dentro de esa *lógica de la visualización* que señala Lefebvre o *ideología de lo visible*, como la denomina Peggy Phelan (1993), han sido suficientemente estudiados por los estudiosos citados y otros -Panofsky (2010), Lefebvre (2011), Rodríguez de la Flor (2009), Arregui (2013; 2009, 2002), Navarro de Zuñillaga (1996), Florensky (2005) y un largo etc.-. En España, como ha estudiado recientemente Arregui (2013), se usó pronto en el teatro cortesano, con la contratación de los famosos escenógrafos italianos (Lotti, Bianco, etc.), y desde finales del XVII y hasta mediados del XVIII se usaba también, de vez en cuando, en los corrales de comedias en completa contradicción con el espacio arquitectónico que, en realidad, tiene que ver con una concepción del mundo muy distinta, todavía religiosa y mágica. Álvarez Barrientos resume así los cambios llevados a cabo en la escena popular española con la introducción de la perspectiva:

Tomar la forma a la italiana (a partir de los años cuarenta), cerrar el espacio dramático

17 Estas revueltas y el

con un telón de boca, cubrir el local de la representación que era el corral, dio pie a cambios en la iluminación, en la forma de representar y en los medios que se emplearon para producir los efectos de verosimilitud en la puesta en escena. Hasta que se cerraron los teatros, a menudo como resultado de tener que reedificarlos tras un incendio, no se dio el efecto de la perspectiva en escena, algo que ya se producía en las representaciones palaciegas. De forma excepcional se habían llevado durante el siglo XVII a los corrales, las bambalinas y los bastidores que se empleaban en las funciones de palacio. En el siglo XVIII será habitual su uso a partir de la reforma del conde de Aranda, ya en los años sesenta (Álvarez Barrientos, 1999: 69).

La construcción del Coliseo de la Cruz supone, como explica Arregui (2013), la construcción de una escena a la italiana con una sala que sigue siendo la del corral. Hasta finales de siglo, con la reforma de Aranda y Villanueva, no se introducirán medidas físicas -telón de boca¹⁸, embocadura, foso de orquesta- y preceptivas -reglamentaciones sobre el comportamiento del público- para llevar a cabo la definitiva separación sala-escena. Eso quiere decir que los mundos de lo imaginario y de lo real, en la época que nos ocupa, siguen estando unidos, como requería la primera teorización de los espacios a la italiana, es decir, el

principio especular de mutua correspondencia entre sala y escenario —o lo que es lo mismo, entre acción fingida y realidad institucional— que autorizaba la continuidad de áreas del espacio coextenso al articular ambas esferas en esa equívoca y asombrosa permeabilidad entre certeza e invención que era atributo consustancial al ejercicio espectacular del barroco (Arregui, 2013: 21, nota 59).

De ahí que Arregui afirme:

Aunque el teatro, como lugar y como espectáculo, es reconsiderado en su significado, transformándose sus contenidos ideológicos y sus valores formales, no encuentra una traducción material significada en nuestro país. Frente a las claras influencias y manifestaciones detectables de este revisionismo que, tanto de orden especulativo como a nivel práctico, se produjeron en la segunda mitad del siglo XVIII en Europa al calor de la inquietud renovadora de la Ilustración, nuestro país no acusa en la experiencia constructiva del artefacto teatral su verdadera dimensión (Arregui, 2013: 9).

Efectivamente, el dispositivo teatral burgués, si bien basado en el teatro a la italiana, requiere de ciertas transformaciones para poder *representar* el cambio ideológico que se opera durante el XVIII. En este sentido, el espacio de los primeros coliseos son lugares privilegiados de comprensión de esta transición -sin perder de vista que el calificativo de un periodo como *transitorio*, solo se da a posteriori y que en su momento tiene vocación de perdurabilidad-. Así, el

18 En realidad, el telón de boca ya se usa antes. La primera acotación de la segunda parte de *El mágico Apolonio*, estrenada en 1750, explicita: «Al levantar la cortina, estarán en el tablado Domiciano y Julia en medio» (f. 1r.).

paso del espacio del *retablo* del corral a la escena a la italiana, supone abandonar la perspectiva divina para adoptar la humana. El edificio del vestuario posibilita, como la iglesia o la plaza medieval, representar la mirada de Dios, que es ubicua y eterna, a través de la simultaneidad, y las jerarquías o esferas del cosmos, el microcosmos y el macrocosmos, y sus distintas denominaciones, con sus tres alturas. La escena italiana representa la mirada humana, sucesiva y en un único nivel. De ahí que, aunque en el Renacimiento no se abandone todavía la representación del inframundo y del mundo celeste, estos deban hacerse visibles a la altura de los ojos humanos. El discurso espacial que se inscribe en las mutaciones teatrales renacentistas, contrapone cielo e infierno, pero sobre todo realiza un elogio de la ciudad -de la ciudad renacentista- frente al campo. Así despliega calles, salones, gabinetes y jardines, todos espacios perfectamente ordenados, contrapuestos a la intrincada, peligrosa e inculta naturaleza. Las perspectivas que van a aparecer en las comedias de magia reproducen los espacios emblemáticos del mundo renacentista presentados también en clara dialéctica. Por supuesto, y dada la temática, aparecen el cielo y el infierno. Al principio el primero es el espacio de la Religión y el segundo el de la Magia, en aquellas comedias en que esta última tiene carácter demoníaco. Con el tiempo, surgen comedias en las que la magia no tendrá esta connotación negativa y será obra celeste, del Olimpo griego, o superior, obra del intelecto. En cuanto a la confrontación de espacios urbanos y campestres, los juicios no son tan claros o unívocos. La comedia de magia se resiste al «desencantamiento del mundo» (según el célebre concepto de Max Weber, teorizado en su libro *La ciencia como vocación*, de 1919) que exige la Ilustración. Ciudad y campo, todos son lugares propicios para la magia y para la vida, y cada espacio urbano tiene su correlato natural o mágico: calle y bosque, gabinete y gruta, salón burgués y palacio mágico. Si el monte tiene sus peligros en forma de bestias y monstruos, tampoco la ciudad es un espacio que pueda transitarse tranquilamente, y se hacen evidentes sus mecanismos represivos en la abundante aparición de cárceles y, en menor medida, plazas de ejecuciones. El jardín¹⁹ será el único espacio que represente la síntesis de los términos de la oposición:

El jardín es a la vez presentación y representación. En las tradiciones más variadas y a lo largo de los siglos representa la idea de paraíso, es decir, una esfera trascendente e inaccesible, el lugar fuera de la representación por excelencia. Por tanto, la presencia real del jardín se refiere visual y conceptualmente a un invisible mítico y lejano.

El jardín funciona, sobre todo en el Renacimiento, como representación de ideas y alegoría, expresa los conceptos y las voluntades de su autor o de sus clientes, ilustra programas preexistentes, «traduce» el discurso de la época y así sucesivamente [...] El jardín, «gabinete de trabajo al aire libre» (Zangheri), se muestra en este sentido como

19 También han tratado la idea del jardín Gállego (1996), Aracil (1998) y Blasco (1992: 223-243), entre otros.

modelo de la naturaleza en abreviatura, como la metonimia enciclopédica y la representación simbólica de un conjunto global imposible de abarcar con la mirada (Jakob, 2010: 11).

A finales del XVIII, con la hegemonía burguesa, el teatro pasa de ser un lugar de *representación de los espacios*, como ocurría en el Renacimiento, a un *espacio de la representación*, adquiriendo una funcionalidad social simbólica: «el centro de interés gráfico es el teatro-templo, edificio aislado y monumental, expresión de un culto al arte, donde se manifiesta la aristocracia del talento y los progresos de la nueva sociedad burguesa» (Alonso, 1996: 82-83, citado en Arregui, 2013: 16, nota 52). Esto significa que deben darse algunos cambios. Deben reducirse las mutaciones, hacer desaparecer todas aquellas que aludan a esa visión *encantada* del mundo y mantener solo aquellas lo suficientemente *reales* y, sobre todo, *realistas*, que además ahora deben leerse de manera literal y no simbólica. Además, debe producirse una *democratización de la mirada*, pues todo sujeto burgués debe tener derecho al lugar simbólico que antes ocupaba el príncipe -y toda vez que se haya expulsado del teatro a las clases no burguesas-, dado que ahora la legitimación del Poder está en el pacto social entre ciudadanos. Ahora bien, esto debe darse sin promiscuidad, con una clara distinción de las jerarquías sociales clasificadas en los distintos pisos y palcos (como evidenciando *la paradoja democrática* que tan sólidamente ha formulado Chantal Mouffe, (2003). Como ya explicó Terry Eagleton (2011: 51-64), el mundo burgués se inventa la estética para hablar de ideología, y el teatro es una forma de naturalizar esta última. Augusto Boal (2009), Scotini (2012) y César de Vicente Hernando (2013), entre otros, han explicado perfectamente el mecanismo por el cual la representación política opera a través de la representación teatral en lo que este último denomina «el teatro de la normalidad capitalista». Por lo tanto, en el teatro burgués es necesario que se diferencie claramente a los que *representan* y los que son *representados*, y que se mantenga la *ilusión*. Como comenta Álvarez Barrientos en su introducción a *Brancanelo*,

para los ilustrados -en lógica consecuencia derivada del cambio de escenario a la italiana y de los cambios mentales, que esto produjo, tanto por la ciencia, al ser incorporada al espectáculo teatral, como por la aparición en la filosofía, de los criterios de subjetividad- lo que sucede en las tablas es «real» (Álvarez Barrientos, 1987: 29).

En el periodo que estudiamos, nada de esto se ha producido, como comentábamos antes. En la sala del coliseo, construida como la del corral, la clasificación social responde a las premisas de un mundo pre-burgués. El teatro a la italiana es una máquina retórica que sigue operando, pero estas distintas condiciones producen lecturas también distintas. Lo que ocurre en este espacio híbrido del

coliseo es que el público popular invade la escena cortesana en un doble sentido, de un lado, al producirse la continuidad entre escena y sala, con actores que actúan desde el público y público que invade el escenario, y, de otro, con la desaparición del *príncipe* y la ocupación de su lugar por el público popular y, en concreto, por las mujeres de la cazuela. Este edificio híbrido del coliseo legitima espacialmente la ocupación del Poder por el pueblo. De ahí que la Reforma ilustrada se apresurara a tomar medidas para neutralizar este discurso espacial y construir otros. De ahí, quizás - por la connivencia entre *Poder* y *Saber* (Lefebvre, 2013)-, que los pocos estudios sobre los primeros coliseos sean más descriptivos que analíticos.

3 Estructura asociativa.

Martínez Paramio define el espectáculo de forma asociativa como constituido por agrupaciones subjetivas de imágenes y de palabras. Estas agrupaciones pueden no tener necesariamente un hilo narrativo o constituir una argumentación, sino que el propio orden de estructuración incita a la conexión. Se pueden construir como obras musicales o plásticas, siguiendo una lógica no aristotélica sino paradójica. Hoy en día, con reminiscencias al pensamiento oriental y la física moderna, siguiendo lógicas marginales como el surrealismo, gestal, I ching, chamanismo, visión de locos o psicoanálisis, y un contenido que no conoce barreras culturales, sino que se caracteriza por su «apertura cognitiva e interculturalidad» (Martínez Paramio, 2007:125)

Los procedimientos compositivos son variados, pero incluyen una serie de imágenes paradójicas que se ofrecen al montaje de la mirada y el collage de estructuras diversas, siguiendo pautas de desarrollo de tema y variaciones, de unos principios organizativos o una composición amplia, jugando con repeticiones y leitmotifs y con una dialéctica entre previsión y sorpresa (Martínez Paramio, 2007: 123-134).

Como decíamos antes, la cultura barroca es fundamentalmente escópica e «implementó una tecnología de la imagen al servicio de la representación teatral del poder» (Gonzalo Abril, 2003: 179). Por eso la creación y lectura de la imagen estaba estrictamente regulada y controlada siguiendo las reglas discursivas de la Retórica. Sin embargo, se promueve un tipo de «discurrir ingenioso» que

aspira a un conocimiento de lo particular y la expresión imaginativa de las semejanzas, de las correspondencias y de aquellas relaciones que constituyen la historicidad y las

circunstancias de la *res*.

Ello cuaja en un movimiento hermenéutico singular que está más relacionado con la capacidad de la mente que analiza en establecer el campo de correspondencias, que en la «realidad» pura del objeto, en cuanto se propone como dotado de términos objetivos y descriptivos (R. de la Flor, 2009: 228).

Por eso, como sigue argumentando R. de la Flor,

La emblemática instauro un proceso hermenéutico del que no se puede decir que constituya un sistema, pues le falta el control, la experimentación y el orden analítico que caracteriza el método de un conocer científico. De un modo aleatorio, en un mecanismo de simple intuición que busca una visión global, en el discurso icónico-verbal se exploran todas las vías de aproximación que el objeto ofrece en cuanto se propone a la capacidad fantástica del observador. De nuevo, sucede que es la perspicacia del observador la que determina el engrosamiento semántico del objeto (R. de la Flor, 2009: 229)

En definitiva, la cultura alegórica barroca, y no solo la emblemática,

pone al desnudo el núcleo central de todo pensamiento mágico o religioso: el de que el sentido de la realidad se aprehende a través de una lectura metabólica, mitopoética, desplazada, y nunca a través de lo que pueda constituir un análisis literal, objetivo o referencial de aquella (R. de la Flor, 2009: 236)

Así ocurre que las imágenes plástico-musicales de la comedia de magia no siguen procedimientos lógico-retóricos sino asociativo-poéticos, configurándose una estructura asociativa que funciona al margen y al lado de la narrativa y discursiva. Podemos ver un ejemplo en la escena inicial de la segunda jornada de la quinta parte de *El mágico de Salerno*, que se abre con la siguiente mutación:

Se ha descubierto una fachada muy hermosa, que se compone de arcos de jardín, debajo de los cuales habrá siete Pelícanos: el de en medio será mayor que todos, que en siete tazas de jaspe blanco están vertiendo de los pechos agua, salpicado todo de algunas rosas (p. 12).

El pelícano es un símbolo cristológico. El motivo es que se pensaba que este animal se desgarraba el pecho para dar de comer a sus crías, lo cual recordaba a la imagen bíblica en la que San Juan se apoya en el pecho de Cristo en la última Cena y recibe el encargo de cuidar de María en

el Calvario²⁰. El número siete también tiene un significado simbólico en el ámbito cristiano, pues simboliza la perfección. De ahí que existan siete sacramentos, siete virtudes, siete dones del espíritu santo, etc. La fachada de la que se habla en la acotación pertenece al palacio de la Duquesa de Milán que, por un procedimiento asociativo, se considera poseedora de estos atributos, como lo es el buen gobernante. Recordemos que a estas alturas de la obra sabemos que el Duque de Toscana quiere su trono, por lo tanto, con la escenografía se está diciendo al público quién está legitimada por los cielos para gobernar. Poco después se produce la consabida escena de amor. Don Juan no solo usa recursos verbales para expresar su amor, sino que, gracias a la magia, se desarrollan estos argumentos visuales:

Los Pelícanos han abiertos los pechos, y se han convertido, el de en medio en Girasol, en que estará Clície: los de los dos lados en dos Rosas, en que habrá dos mujeres; y los de las puntas en dos Amarantos, en que habrá dos hombres, sirviendo las colas de tallos a las flores, que se dirá como ha de ser (p. 14).

La Duquesa, ante la declaración amorosa de don Juan, responde que no sabe amar, por lo que él argumenta que el jardín -que en sí simboliza a la Virgen como *hortus clausus* (Gállego, 1996: 57)- es un libro donde puede aprender y de este modo desarrolla visivamente la metáfora, transformando los pelícanos, símbolo del amor de Cristo, en flores. Y no en cualquier flor, sino en flores con alto contenido semántico. De un lado rosas, símbolo del amor pasional por antonomasia en el lenguaje de las flores, también símbolo de la mujer amada y de perfección (Cirlot, 2006: 392). De otro girasoles y amarantos, flores en las que fueron transformados dos personajes de la mitología griega: Clície en el primer caso, y Amaranto en el segundo, y símbolo respectivamente del amor constante e inmortal. Como vemos, las imágenes podían alcanzar una gran complejidad y debían estar muy bien ejecutadas para que fuese comprensible su contenido convencional que, en muchos casos, se complementa con el texto de las canciones que se ejecutan simultáneamente.

Aria:	Clície soy, que sigo fiel ese hermoso lumínar, que es del Cielo corazón y aunque siempre voy tras él, nunca le puedo alcanzar, con que de mi adorar fiel puede aprender tu razón.
-------	---

20 En la Divina Comedia, los versos 112-114 del Canto XXV del Paraíso narran así estos hechos:

«Es éste quien yaciera sobre el pecho
de nuestro pelicano, y éste fue
desde la cruz propuesto al gran oficio.»

Canta 1:	Esta rosa de púrpura fragante en donde Adonis adorar te enseña---
Canta 2:	Este amaranto, que en amar se empeña, te dan lecciones, Ninfa, de que adores.
Aria a dúo:	No hay fragante inspiración en este ameno pensil, que no sea amante pasión, pues no da rosa el Abril, que a Amor no dé adoración (pp. 14-15).

El jardín de la Duquesa, por lo tanto, como libro, como *locus amoenus*, pero también como Monte Carmelo (Rodríguez de la Flor, 1999: 123-154) y *hortus clausus*, pues es lugar de adoración. En todo caso, este trabajo de exégesis no puede hacerse precipitadamente. Por el contrario, se trata de un juego de adivinanza que requiere un tiempo lúdico. Es posible, además, que la labor hermenéutica no se desarrollase de modo individual sino colaborativo enriqueciéndose, como enuncia R. de la Flor, con las correspondencias establecidas por los espectadores a partir de materiales heterogéneos llevadas a cabo por Cañizares que, como decimos, incluyen iconografía cristiana, conocimiento mitopoético clásico y lenguaje de las flores y que, por lo tanto, podrían desplegar otro tipo de asociaciones.

CAPÍTULO 2.

IMAGINARIOS Y MUNDO SIMBÓLICO.

El realismo banal quiere depurar la sociedad de sus imaginarios, pero olvida que estos son reales y forman parte de la sociedad real [...] Esos imaginarios no son representaciones, sino esquemas de representación. Estructuran a cada instante la experiencia social y engendran tanto comportamientos como imágenes reales.

(Ledrut, 1987: 84, citado por Delgado, 2011: 97)

Gérard Imbert, define el concepto de imaginario partiendo del concepto de mitología de Roland Barthes (acuñado, precisamente, en su libro *Mitologías*).

Nuevos modos de representación de lo social: una red inconexa de manifestaciones discursivas -en el sentido amplio que le daba a la palabra-, de pequeños gestos y gestas sociales -modas, comportamientos, lapsus y estereotipos- que conformaban unas nuevas mitologías, con su peculiar visión del mundo (Imbert, 2010:12).

Es decir, según Barthes el imaginario es el contenido ideológico de las formas. De todos modos, Imbert precisa:

Quien dice mitología, dice imagen e imaginerías: constelaciones de signos que se crean en torno a los objetos y sujetos sociales (hombre, mujer, juventud, cuerpo, violencia, sexo, muerte, etc.). Más ampliamente, estas imaginerías remiten a unos imaginarios colectivos, que definiré así: son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social (Imbert, 2010: 13).

Para Durand, «el pensamiento occidental, y especialmente la filosofía francesa, tienen como tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como “señora del error y la falsedad”», y define el imaginario simplemente como «el conjunto de imágenes interrelacionadas que constituyen el pensamiento» (Durand, 2005: 25). También señala la

extrema confusión que reina en la demasiado rica terminología del imaginario: signos, imágenes, símbolos, alegorías, emblemas, arquetipos, esquemas, esbozos, ilustraciones, representaciones esquemáticas, diagramas y sinopsis son términos indiferentemente empleados por los analistas del imaginario (Durand, 2005: 61).

En unas y otras definiciones se mezclan los conceptos de ideología e imaginario. Lo cierto es que la etimología de ideología -idea = imagen, y logos = pensamiento- equipararía uno y otro concepto. Es cierto, sin embargo, que la historia ha despojado a la idea de imagen y a la imagen de pensamiento, operando esta separación entre logos e imagen, por lo que conviene estudiar uno y otro aspecto de las comedias de magia de manera separada para, quizás, procurar su unión en una fase posterior.

Efectivamente, toda cultura se construye y consolida a partir de la creación de un imaginario más o menos común a todos los participantes de la misma. La transición de la Edad Media al Renacimiento, de la sociedad feudal al Estado Moderno, se realizó a partir de la construcción de un nuevo imaginario basado en la cultura clásica y a partir del cual se legitimaba la nueva forma de Poder. Para algunos, este imaginario alcanza unas particularidades específicas en el mundo hispánico de la Contrarreforma -como muy bien han estudiado R. de la Flor (1999, 2009), Gállego (1996), Portús Pérez (1999), Sebastián (1999), etc.- y permanece inmutable hasta que es erradicado por la Ilustración. Mi tesis es, por el contrario, que precisamente la mutación de este imaginario -más que su agotamiento- durante las décadas centrales del XVIII, mutación que supone un ligero desplazamiento simbólico pero en todo caso visible, será la que precipite el proceso revolucionario y contribuya al advenimiento del cambio de régimen socio-cultural y epistemológico más que

político.

El imaginario de la comedia de magia se construye sobre tres paradigmas culturales, es decir, tres imaginarios, que provienen de una tradición más o menos antigua y que se inscriben en ella de distintas maneras y con diversas evoluciones. Se trata de las cosmovisiones del carnaval, la emblemática y la magia. Todas ellas forman parte de la cultura barroca, pero en la comedia de magia tienen su lugar natural, por ser este un género pensado para el carnaval, que trata sobre la magia y se pone en escena con procedimientos audiovisuales alegóricos espectaculares.

En realidad, como señala Delgado,

El imaginario hegemónico lo es porque lo es de las clases hegemónicas, pero no de las mayoritarias clases hegemónicas, por así decirlo, que tienen sus propios imaginarios, con tanta frecuencia ajenos, indiferentes y hasta antagónicos y hostiles a aquellos que se les pretende imponer sin éxito. No es sólo, entonces, que haya diferentes imaginarios, sino que esos imaginarios plurales pueden estar -están todo el tiempo- pugnado por librarse del encorsetamiento al que se intenta someterlos, existiendo en paralelo, de espaldas y en no pocas ocasiones articulándose y negociando con los sistemas institucionalizados de representación -monumentos, nombres oficiales, planes urbanísticos, discursos políticos, solemnidades ciudadanas-, que pueden llegar a usufructuar en favor de sus intereses (Delgado, 2011: 102-3).

Es decir, con las cosmovisiones que vamos a estudiar a continuación ocurre lo mismo: engendran distintos imaginarios con distintas evoluciones en distintos momentos, y muchas veces entran en conflicto unos con otros e, incluso, consigo mismos. La comedia de magia es un espectáculo sincrético con el que el poder intentó en un primer momento institucionalizar unos imaginarios y unas prácticas que, constantemente, «pugnaban por librarse del encorsetamiento». De algún modo debieron conseguirlo porque el poder acabó por prohibirlas.

1 El Carnaval.

Todo el año es carnaval.

Larra

El carnaval ha muerto; ha muerto, y no para resucitar como en otro tiempo resucitaba anualmente.

Caro Baroja

En los albores de la edad de la Razón, la comedia de magia supone el canto de cisne de la literatura carnavalesca. En su conocido ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Bajtín propone un corpus de géneros y obras literarias cómicas de tradición carnavalesca que atravesarían toda la Edad Media y el Renacimiento en Europa. Javier Huerta Calvo, en uno de los varios trabajos que ha dedicado a Bajtín, hace un estudio de las formas semiteatrales -o preteatrales- carnavalescas y las formas teatrales carnavalescas en Europa y España hasta el siglo XVII (Huerta Calvo, 1999a). Este corpus debe completarse con la comedia de magia dieciochesca española.

La influencia e importancia del carnaval en los orígenes del teatro español es clara y ha sido señalada por Huerta Calvo en el citado trabajo. En este mismo volumen, *Teatro y Carnaval*, del que Huerta Calvo es director, otros estudios que citaré a lo largo de estas páginas inciden en distintos aspectos de la relación entre teatro y carnaval.

En el siglo XVIII la temporada teatral acababa el Martes de Carnaval y empezaba de nuevo en Pascua de Resurrección. Durante la Cuaresma y la Semana Santa no había teatro. Había volatines, máquina real, y conciertos de música ya en la época del conde de Aranda, pero no teatro. La comedia es un espectáculo carnal y, en esta época, había que abstenerse del consumo de carne, aunque fuese en sentido figurado. Se imponía el ayuno de todo placer, así que la temporada teatral debía acabar por todo lo alto, celebrando a don Carnal con el exceso que le es propio. En concreto, el Carnaval es el tiempo que va desde Epifanía (6 de enero), hasta Miércoles de Ceniza (día en que empieza la Cuaresma), fecha que varía, así como el Martes de Carnaval y la Semana Santa, en función del ciclo lunar. La comedia de magia era el espectáculo escénico elegido para estas ocasiones. Las fiestas de Carnaval en Madrid, según ha estudiado Herrera Navarro (1999: 185) empezaban entre el 17 y el 20 de enero. A principios de siglo, la comedia de magia solo se representaba en estas fechas y, en todo caso, en Navidad, seguramente debido a que ambas celebraciones proceden de las Saturnales romanas (Huerta Calvo, 1999a: 17-19). Según fue avanzando el siglo, la comedia de magia empezó a representarse en cualquier época del año, sobre todo cuando era necesario recaudar más dinero.

De todos modos, tanto el género de la comedia de magia como las fiestas del Carnaval tenían muchos detractores. En 1766 se prohibió la celebración de los carnavales, lo que contribuyó, más que el famoso bando de las capas y los sombreros, a desatar el llamado «Motín contra Esquilache», como estudiaremos más adelante. Al año siguiente se permitieron de nuevo, con la

novedad de que el conde de Aranda organizó los famosos bailes de máscaras en el teatro del Príncipe y después en el de los Caños del Peral, hasta 1773. Estos bailes se han visto como «uno de los ejemplos más claros de apropiación e “institucionalización” de una diversión, que hasta entonces se prohibía, año tras año, durante toda la temporada de Carnaval» (del Río Barredo, 1988: 322). Herrera Navarro (1999: 193-194) ha estudiado la contribución del sainete *El baile de máscaras*, de Ramón de la Cruz, como propaganda oficial de estos bailes. La comedia de magia, por su parte, se prohibió en 1788, aunque con poco éxito, y en 1792 se volvió a permitir expresamente²¹.

Como comedia de Carnaval, la comedia de magia tiene un claro antecedente en la comedia de disparates o comedia burlesca²² del siglo XVII (Herrera Navarro, 1999: 186). Ambos géneros ponen en escena un mundo al revés y muchos otros de los elementos característicos del Carnaval. Sin embargo, son géneros muy distintos. La comedia burlesca solo se representaba en la corte, para el público de la corte, mientras que la comedia de magia es un espectáculo especialmente concebido para los teatros públicos. La longitud de la comedia burlesca es inferior a la de una comedia regular, al contrario de lo que sucede con la comedia de magia, que tiene sus tres jornadas. Finalmente, en cuanto a la trama, la comedia de magia incorpora el elemento determinante de la figura del mago o la maga y la magia como motor de la acción, y pierde importancia el elemento paródico. En cuanto a la forma, la comedia de magia incorpora la espectacularidad en la puesta en escena que ya hemos apuntado. De todos modos, como literatura carnavalesca que es, la comedia de magia está emparentada, obviamente, con otros géneros como la mojiganga y el entremés. En todo caso, como ocurre en estos otros géneros y veremos a continuación, muchos de los elementos y símbolos del carnaval constituyen el espectáculo.

1.1 El mundo al revés.

El Carnaval es el tiempo del Desorden y del Caos, lo que los antropólogos llaman *ceremonia*

21 Herrera Navarro (1999: 183-206) aporta un estudio detallado de las comedias que se representaron en las fiestas de Carnaval en el XVIII y de la peripecia del género a lo largo del siglo.

22 Sobre comedia burlesca sigue siendo fundamental el estudio pionero de Frederic Serralta (1980: 99-129). Dolores Holgueras (1999: 131-144) ha llevado a cabo un estudio interesantísimo de la relación entre la comedia de disparates y el carnaval, completado por Milena Hurtado y Carlos Mata (2002: 161-175), quienes ofrecen una completa bibliografía tanto de comedias burlescas publicadas como de estudios sobre el género. El grupo de investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO) está llevando a cabo la publicación del corpus completo de comedias burlescas del Siglo de Oro. Para entender como se desarrollaba una fiesta teatral burlesca en la corte del XVII, es fundamental el estudio de Huerta Calvo (1986) sobre la fiesta que se representó ante Carlos II en el Carnaval de 1685.

de desestructuración. El topos del Mundo al Revés hace referencia a la

inversión de reinos, el del hombre en la mujer y el de la mujer en el hombre, la inversión de papeles que -y Goethe lo vio muy bien- forma un todo con la inversión del orden social (el oprimido se disfraza de opresor y viceversa). Todos estos cambios de papel tienden a la abolición simbólica de la norma y a la gozosa instauración de la anti-norma. En realidad, se apunta a una inversión del orden cósmico en el que los reinos, los sexos y las clases sociales trastocan sus papeles (Stoichita y Coderch, 1999: 22).

Alteración, pues, de todas las normas y convenciones. «Más que de una invitación a la alegría, esencial en el Carnaval, el Mundo al Revés contiene una gran dosis de utopía y de crítica social» (Stoichita y Coderch, 1999: 24). «La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia» (Bajtin, 2003: 10).

1.1.1 La inversión del orden.

Por esto es menester preferir aquellos dramas en que nada hay contra la honestidad, ni las buenas costumbres, y desterrar todos los que las destruyen, todos los que fomentan la falta de amor y respeto a los padres, la irreverencia a la justicia, y a las leyes, el orgullo, el falso pundonor, la liviandad, y el desenfreno. Estos vicios sólo deben aparecer sobre la escena para ser silbados o corregidos.

(Samaniego, *Carta sobre el teatro*, 1786)

1.1.1.1 La inversión de mundos.

La iconografía del Mundo al Revés muestra el globo terráqueo dado la vuelta, el sol y la luna en la tierra en vez de en el cielo, peces que vuelan, peces que pescan a hombres, caballos que montan a hombros de hombres, hombres que tiran del arado mientras los bueyes llevan las riendas, y todos los etcéteras imaginables.



2.- *Ce grotesque dessein en un globe tracé...*, de Jean-Batist Bonnart, ca. 1700. A.G.J.M. Borms.

La inversión de los reinos animal y humano genera la dialéctica racional – irracional. La humanización de los animales y la animalización del hombre, no solo es una figura retórica, forma parte de la lógica del carnaval, pero también de las lógicas proto-científicas del siglo. Se relaciona con los estudios de fisiognómica, tan populares en el XVIII, que establece lazos entre lo físico y lo moral. El rostro animalizado refleja la verdadera naturaleza psíquica del hombre.

No es nuevo. Ya Foucault lo advertía en su *Historia de la locura*:

En el pensamiento medieval, las legiones de animales, a las que había dado Adán nombre para siempre, representaban simbólicamente los valores de la humanidad. Pero al principio del Renacimiento las relaciones con la animalidad se invierten; la bestia se libera; escapa del mundo de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir algo fantástico, que le es propio. Y por una sorprendente inversión, va a ser ahora el animal, el que acechará al hombre, se apoderará de él, y le revelará su propia verdad [...] La animalidad ha escapado de la domesticación de los valores y símbolos humanos; es ahora ella la que fascina al hombre por su desorden, su furor, su riqueza en monstruosas imposibilidades, es ella la que revela la rabia oscura, la locura infecunda que existe en el corazón de los hombres (Foucault, 1996: 19).

En la comedia de magia son frecuentes las conversiones de hombres en animales. Es una oportunidad para el espectáculo y la sorpresa, pero también deben verse dentro de este imaginario. El hombre que es transformado en animal revela lo que hay de animal en el hombre, la dialéctica entre alteridad e identidad de la que hablábamos antes. Así, cuando un hombre es transformado en burro, en mono, en papagayo, en gallina, es porque antes ya tenía las características del burro, el papagayo, el mono o la gallina. La precisión en el análisis del carácter y la descripción física provoca la hilaridad, no solo la risa por la ridiculez del objeto, sino el placer inherente a toda sorpresa intelectual. De este modo, la transformación de ciertos personajes masculinos en burro, sobre todo, es típica y tópica en la comedia de magia. Seguramente, se trata de una traslación de algunos de los festejos navideños relacionados con el *risus paschalis* en los que era central la figura del asno. Como Huerta Calvo ha estudiado, el asno era un «animal cargado de simbolismos. Por un lado, era símbolo de la lujuria y de la necesidad absoluta; por otro, simbolizaba la paz y la humildad. Es sabido cómo su figura se asociaba a ciertos momentos claves de la vida de Cristo» (Huerta Calvo, 1999a: 25-26). Convertir a un hombre en burro es uno de los aprendizajes que Inés pretende lograr con la magia en la primera parte de *Cuando hay falta de hechiceros*. Será Polilla el que acabe convertido en pollino. El topos no concluye en la simple transformación, sino que la escena completa exige que el burro trabaje como tal -cosa que ocurre en *El segundo don Juan de Espina y mágico Zorroquinos*, en el que el gracioso Candil se ve puesto en la noria como un mulo-, o que acabe apaleado, como ocurre en *También se ama en el Barquillo*. Y es que el apaleamiento es una escena típica del carnaval que tiene su simbología. En este sentido, forma parte del topos del Mundo al Revés por cuanto hay una inversión en el que ejerce la violencia en ella, que es quien habitualmente la recibe.

En ocasiones se produce también una inversión de los reinos humano y vegetal. En *La toma*

de *Jerusalén*²³, de Ramón de la Cruz, la maga Armida transforma a todo un campamento de cristianos en rocas, árboles o fieras. Esto es previo al inicio de la función y no se ve. En la segunda jornada, Elmiro y sus pastores intentan cortar los árboles y se oye:

una melancólica música de oboes, como que se quejan los troncos, se canta sólo esto dentro.

Cantan: Ay. Ay
piedad, piedad
que fallecemos [...]

Obscurecese del todo el bosque, se oyen gemidos humanos, bramidos de viento furioso, granizo, del centro de la tierra va saliendo una densa nube, que luego se abre y descubre una sombra, que canta la copla de los ecos con los versos que están en el árbol. Acabada se hunde la sombra y la nube se habrá elevado o esparcido por los lados hasta perderse de vista [...] Crece la tempestad, llenase el teatro de llamas y visiones espantosas (f. 25 r-28v).

La escena continúa con Reinaldo que, cogiendo un hacha, tala el ciprés donde se contiene el encantamiento de Armida. Finalmente, cae el ciprés con estrépito y vuelve el bosque a su estado natural. Aparece el sol sobre una hermosa montaña en el foro, y con gorjeos de aves, y orquesta brillante de clarines se canta el coro. De este modo, en este caso la inversión de mundos se representa de modo audiovisual en vez de escenotécnico. Eso lleva a Calderone a apuntar que se trata de una pieza a medio camino entre la comedia con magia y la comedia de magia (Calderone, 2005: 68).

En la primera parte de *El mágico de Salerno*, en cambio, aparece una curiosa transformación que, además, se hace a la vista del público: «Al irse Diana se muda en árbol», a lo cual exclaman sus perseguidores:

Andrea: Un rosal me pareció
ser Diana.
César: ¡Convertida
Diana en árbol!

A su tiempo «vuelve a transformarse en Diana» (pp. 22-23). La explicación sobre cómo podía hacerse esto la encontramos en una acotación de otra comedia de magia, *Los mágicos de Tetuán*, de la que no tenemos constancia de que llegara a estrenarse en los teatros públicos de

23 Basada libremente en la *Jerusalén conquistada*, de T. Tasso (Calderone, 1983b: 154-157; 2005: 67).

Madrid²⁴:

un cenador de jardín, lo mejor y más pomposo que pueda ser; en medio de él ha de haber una fuente, en lo alto de la fuente ha de haber una estatua de Venus, que cantará cuando le corresponda. Habrá a cada lado de la fuente un laurel que sean dos hombres, con vestiduras de abajo arriba de lienzo que quite tronco, con los brazos arriba que parezcan ramas, que, para no cansarse, han de pender de arriba unas cuerdas donde están agarrados, de forma que, cayendo el ropaje de troncos, queden de volantes, con sus violines, que están haciendo que tocan (f. 54 r-v).

1.1.1.2 La inversión sexual.



3.- *Cosi va il mondo alla riversa*, grabado de 1560. A.G.J.M. Borms.

24 Probablemente se representó privadamente en el teatro del duque de Osuna, pues perteneció a su biblioteca, según consta en la ficha de la BNE.

Una estampa típica del Mundo al Revés es la de la mujer vestida de soldado, con su espada y su lanza, y el hombre barbudo vestido de mujer, cosiendo o hilando. Un ejemplo de la primera imagen aparece de manera especialmente vistosa en la segunda jornada de la quinta parte de *Pedro Vayalarde*, como continuación a la imagen que hemos comentado antes:

Los Pelícanos, que han sido siete devanaderas, dan vuelta, y se ve un copiosísimo ejército en guisa de pelea, en esta forma: está el respaldo pintado de banderas, hombres, tambores, picas y otros trofeos militares, a manera de ejército; delante de las devanaderas, sobre repisas que salgan fuera, están hombres de cartón de cuerpo entero, armados unos detrás de otros, en proporción y simetría; y en la de en medio estará Diana vestida de hombre, con espada en mano y bastón de General, y suenan cajas y clarines (p. 15).

La inversión implica algo más que el disfraz o el intercambio de características físicas. «La inversión sexual conlleva la inversión social y de los juegos de poder» (Stoichita y Coderch, 1999: 23). Por eso la mujer debe realizar actividades -físicas e intelectuales- *masculinas* y el hombre actividades *femeninas*. Así, la mujer puede desempeñar oficios privativos de los hombres: soldado, escenógrafo, doctor, abogado, y puede pensar, leer, filosofar. El hombre, por el contrario, se dedicará a labores de costura, se acicalará y presumirá, pero también adquirirá la capacidad de engendrar, parir y amamantar. También la emocionalidad se trastocará, mostrando los hombres tendencia a las lágrimas y las mujeres una particular dureza e, incluso, crueldad. Las mujeres se convierten en personajes activos y los hombres, galanes o criados, en personajes subalternos. Así lo demuestran estas palabras de Cristerna dirigidas a Toribio en la tercera jornada de la primera parte:

Cristerna: Toribio, ¿es posible que
caso de estas cosas hagas?
Ten valor. ¿No ves en mí
con fortaleza bizarra
resistencia varonil?
Pues necio, ¿qué te acobarda? (vv. 2476-2481).

Dentro de este imaginario, de nuevo, podemos entender muchos de los personajes femeninos de la comedia de magia, en concreto los protagónicos. Marta la Romarantina se hará pasar por soldado, desarrollando labores de estrategia y dirigente de ejércitos, Juana la Rabicortona y la mágica Margarita harán de abogado y Cristerna diseñará distintas fiestas como escenógrafa. En esta *masculinización* de los personajes femeninos podemos ver concomitancias con la mujer esquiva y varonil de la comedia del XVII, cultura también influida por el imaginario del carnaval. Sin embargo, en el XVII el travestismo se produce bien como una *monstruosidad*, un comportamiento

marginal dentro de un mundo de reglas rígidas por el que, en todo caso, hay que pagar, o bien como una artimaña, un medio para lograr un fin superior -casi siempre justicia-, en definitiva, para mantener el estatus quo del mundo hegemónico en el que las jerarquías no se cuestionan. Así podemos entender dos casos tan diferentes de mujeres travestidas como *Don Gil de las calzas verdes* o la *Santa Juana*, de Tirso de Molina. En el mundo de la comedia de magia, sin embargo, la inversión es la norma o, en todo caso, se admiten dos versiones del mundo en pugna pero con igual peso y derecho, todo ello en consonancia con la idea utópica que vertebró el *topos* del Mundo al Revés. En la serie que nos ocupa, tanto las reticencias de Cristerna a casarse como su empeño en perseguir a don Sebastián, debemos entenderlas dentro de esta visión del mundo. En este mundo la mujer pasa de objeto, posición a la que queda relegada en la convención socio-teatral cuasi-hegemónica, a sujeto de la acción amorosa. Por eso ella persigue y secuestra al galán, actividades que solían darse a la inversa en no pocas comedias del siglo anterior. No actúa, por lo tanto, como la mujer sumisa, pero tampoco como la mujer avispada que orquesta una serie de enredos para seducir al galán haciéndose la seducida. No es una *dama duende*, es una *dama maga*, que es muy distinto. Complementariamente a este proceder, es el primer galán, don Sebastián, quien actuará cual damisela, suspirando por la dama de quien está enamorado mientras permanece pasivo, encerrado en los dominios en los que la maga le ha confinado.

1.1.1.3 La inversión social.

Rav Yosef, el hijo de Rav Yehosha, se enfermó y su alma partió del mundo. (Cuando regresó a la vida), Abaye le dijo: «¿Qué fue lo que viste (en el mundo de la verdad)?» El respondió: «Ví un mundo al revés; los superiores están abajo y los inferiores están arriba». El otro dijo: «¡Viste un mundo claro!»

Talmud

La inversión social implica, además de la ya comentada inversión sexual, tanto la inversión de la jerarquía social como la de la jerarquía familiar. En cuanto a la primera, fue perfectamente explicada por Bajtín:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.

La abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación muy especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se

presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.

A diferencia de la excepcional jerarquización del régimen feudal, con su extremo encasillamiento en estados y corporaciones, este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnavalesca del mundo. El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico y el real se basaban provisionalmente en la visión carnavalesca, única en su tipo.

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico (Bajtín, 2003: 11).

La inversión social es típica en la comedia de magia. En algunos casos, como en el del pastor Giges, al final se salva el *status quo*, como ocurre en la mayoría de obras del siglo anterior, descubriéndose que el protagonista es, en realidad, un noble. Lo mismo ocurre, pero a la inversa, con el herrero Brancanelo, quien consigue gracias a un genio alcanzar una posición aristocrática, aunque al final vuelve a su situación inicial. Aún así, en este último caso, el personaje ha vivido temporalmente, pero realmente, como un noble, cambiando su posición social. Silvano, el criado de Fineo, es obligado por su amo a suplantarle, ejerciendo de consejero del rey Teages, su hija Dorida y resto de nobles de la corte. Es una situación temporal, pero la transgresión es real.

Silvano: ¿Quién me había de decir
que había de estar riñendo
príncipes cual si riñera
o zagales o porqueros? (f. 6v.)

En el caso de Vayalarde, sin embargo, el pastor cambia permanentemente su *clase* de nacimiento tanto como su amada Diana. En el *Asombro de Salamanca*, son los tres gallegos -dama y graciosos- los que cambian en determinados momentos de estatus. Así, en la primera parte Cristera es criada en la casa de doña Mencía, en la segunda viven en un cierto compañerismo,

según declara Inés a Polilla, y en la tercera, cuando ama y criados van a Italia, la maga Cristerna declara:

Cristerna: Conmigo estaréis gustosos,
porque aquí seré la misma
que allá, amiga y no señora;
más que dueño, compañera;
de modo que nunca os falte
ni mi amor, ni mi asistencia (vv. 147-152).

Más adelante, incluso, Toribio se hará pasar por primo de Cristerna y embajador de Perú. Precisamente, esta confusión de estados dará lugar, como afirma Bajtún, a un nuevo tipo de relaciones y de comunicación, más igualitaria. En mi artículo «La criada maga» analizo de manera más pormenorizada la forma en que se produce la inversión de papeles y el tipo de relación:

La igualdad aquí está planteada con matices distintos a los de las declaraciones de los personajes masculinos de las comedias a las que hemos aludido. No solo hay una diferencia evidente por la procedencia jerárquica, que adquiere un tono más reivindicativo cuando se enuncia desde posiciones subordinadas y un tono de oferta desde una posición preeminente, como ocurre en este caso. Me estoy refiriendo a cómo se ha conceptualizado históricamente la fraternidad masculina y la sororidad femenina. Cristerna habla de amistad, compañerismo, amor y ayuda mutua. Efectivamente, las organizaciones femeninas han tendido hacia la horizontalidad y la cooperación frente la jerarquía y la competición de las masculinas. Esto se transluce en el modo de vida igualitario como denota la primera persona del plural en la explicación que da Inés a Polilla al inicio de la segunda parte:

Inés: Sabe que nos hemos vuelto
ermitañas, a lo brujo,
aunque nos falta lo austero (f. 108 r.) (Contreras, 2014a: 52).

Pero la inversión de poder también se puede dar en el seno familiar. Campomanes, en un Informe del 8 de mayo de 1767 frecuentemente citado, critica explícitamente cómo se representan este tipo de comportamientos en las comedias:

Estas diversiones públicas, por otro lado, son tan precisas en los pueblos como el surtimiento de los abastos, y la habilidad del Gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo, y eso no se logra con las groseras comedias que ahora se representan con licencia del Vicario, ni en los entremeses en que el Alcalde suele salir apaleado, o la hija se burla de las amonestaciones de su padre anciano (citado por Sala-Valladaura, 2006: 25).

Es evidente que los espectáculos que critica Campomanes son precisamente los que provienen de la literatura carnavalesca. En la cita, el ilustrado equipara las dos posibilidades a las que nos estamos refiriendo de inversión de jerarquía social, una va contra la autoridad civil y otra contra la autoridad patriarcal. En realidad, una y otra, como es sabido, son la misma pues provienen de la figura del derecho romano de la *Autoritas*²⁵. Justamente esta transgresión aparece claramente al final de la cuarta parte de la serie de la maga Cristerna. Su nuevo enamorado, don Carlos, quiere presentar a su prometida a su padre don Antonio para que les dé la bendición. Don Antonio le ordena dejar a la bruja. Como don Carlos se niega a hacerlo, el anciano intenta matarle. Pero la música anima al galán:

Música: No temas, don Carlos,
 funestas desdichas,
 que están de tu parte
 Cristerna y sus ninfas,
 y en dulces acentos
 repiten unidas:
 ¡Que viva Cristerna!
 ¡Que su esposo viva! (vv. 2739-2746).

Así que don Carlos declara explícitamente su desobediencia:

Don Carlos: Padre y señor no es posible
 que yo sin Cristerna viva
 y por huir tus enojos
 estoy resuelto a seguirla
 hasta morir (vv. 2749-2753).

Esta emancipación, como la de Cristerna antes de empezar la primera parte de la serie, cuando escapa de su casa por evitar un matrimonio convenido por sus padres, es un acto de gran trascendencia. Es lo que en términos freudianos se denomina matar al padre, pero es también la famosa salida de la minoría de edad proclamada por Kant. En el ámbito del Carnaval, rito de paso por excelencia, significa también la muerte de una vida y el inicio de otra nueva.

25 En mi artículo «Patriarcado y totalitarismo» desarrollo este concepto.

En Roma, el Patriarcado es, literalmente, el gobierno de los padres. Este gobierno se da tanto en el ámbito de lo íntimo, en la familia, como en el ámbito público, en las instituciones políticas. La institución familiar, pues, implica que el Padre, el *Pater familias*, es el sujeto que toma las decisiones en el ámbito familiar, y nada puede hacerse sin su consentimiento. El poder, que en Roma posee distintas denominaciones en función del sujeto que lo detente y su amplitud, en el caso del *Pater familias* se denomina *Autoritas*, exactamente igual que el de los senadores. Su poder llega hasta el punto de poseer el derecho de vida y de muerte sobre los hijos, esposa y esclavos, exactamente igual que el del Emperador sobre los súbditos. Como vemos, el gobierno del pueblo, y el gobierno de la casa, se entienden de modo idéntico (Contreras, 2009a: 70)

1.1.2 La inversión sacro-profano.

Por supuesto, la mayor inversión sacro-profano en estas comedias es la aparición del diablo como personaje, en ocasiones protagonista. Es el caso de la serie de *Marta la Romarantina*, *Pedro Vayalarde*, *La mágica de Nimega*, etc. Si en las comedias de navidad los personajes y argumentos giraban en torno a las figuras e historias santas y sagradas, aquí lo harán en torno al demonio, ídolos paganos y magos. Se pone de relieve así una concepción dualista del mundo supranatural: lo demoníaco frente a lo divino, el hechizo frente al milagro. Según va avanzándose en el siglo en una visión cientifista del mundo, tanto cielo como infierno -supra y submundo- irán desapareciendo.

Otros aspectos de esta inversión son más complejos de detectar en las comedias de magia, debido a que los dramaturgos debían esconderlas en acciones polisémicas para evitar la censura civil y eclesiástica. Durante la Edad Media, esta transgresión se concretaba en la fiesta de los locos, la fiesta del asno²⁶, el obispillo, etc., algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días. Huerta Calvo (1999a: 19-27) y Caro Baroja (1979: 345y ss.) las han explicado estupendamente. *Grosso modo*, todas ellas consistían en ritos sacrílegos dentro y fuera de la iglesia en la que se elegía como sacerdote a un niño (obispillo) o a un asno, se decían sermones burlescos y ejecutaban todo tipo de conductas escatológicas y sacrílegas. A finales de la Edad Media y en el Renacimiento se fueron prohibiendo en todos los países europeos. Como es bien sabido, además, en la España del siglo XVIII sigue existiendo la Inquisición, y un censor y un fiscal de comedias, así como otros frailes expertos a los que se recurre en ciertas ocasiones, velan por la ortodoxia de todo lo que se dice en el teatro. Las comedias de magia, gracias a su propia esencia carnalesca, escapan solo ligeramente a este control, y en ellas se admiten ciertas licencias que no se permiten en el resto de géneros, pero en ningún caso se llega al sacrilegio. En las censuras de una reposición de *El mágico Fineo*, de 22 de noviembre de 1804, Casiano Pellicer reflexionaba así:

Como censor de teatros: he leído esta comedia, intitulada *El mágico Fineo*, y he visto que aunque es uno de aquellos monstruos que produce una imaginación desarreglada, la falta total de gusto y el loco deseo de divertir con pasmarotadas, sin embargo, en atención a ser esta una de las funciones que admiten más visualidad y aparato en la escena, que pueden producir algunos intereses al teatro de que tanto necesita y sin los cuales no puede subsistir de ningún modo, y que esta función es de las destinadas para sorprender al pueblo rudo en las dos únicas temporadas en que todo puede agradar, como son las navidades y carnestolendas y, principalmente, porque nada contienen

26 Una descripción de esta fiesta en E. P. Evans (1896: en línea).

contra las leyes del reino ni las buenas costumbres, puede permitirse su representación en los teatros públicos.

Ahora bien, sí podemos encontrar vestigios de todos estos motivos propios del Carnaval en las comedias de magia, en forma de escenas recurrentes. Las transformaciones y apaleamiento de burros ya aludidas, en realidad, son un vestigio de la fiesta de los asnos, que sí es un ritual sacrílego que se realizaba el 4 de enero en las iglesias. En España, por ejemplo, en la época medieval y en relación con esta fiesta, se elegía al seminarista más joven y, entre otras perrerías jocosas, se le azotaba para que llegara a obispo más rápidamente. Este tipo de conductas fueron prohibidas durante la fiesta, pero subsisten en su versión teatral, como vemos. En la primera parte de la serie de la maga Cristerna se prepara así la escena: «De la silla en donde está Juan Chamorro, se elevará una horca grande, en que quedará pendiente, y de la de Polilla un burro disforme, a que le acompañe una figura, con pencas, como en acción de azotado» (f. 71v). Incluso algunas escenas en que los graciosos aparecen con la cara llena de harina, pueden ser un vestigio de otra ceremonia burlesca, en que se confirmaba a los labradores con harina, cosa que, según las fuentes, producía gran regocijo (Madroñal, 1999: 75). Así en la segunda parte del *Asombro de Salamanca*, los graciosos aparecen de molineros en un molino. Se trata de una broma gastada al escribano, Juan Chamorro, quien, tras un breve diálogo, se despide así: «A la paz, caras de harina» (v. 1348).

Lo mismo ocurre con el también aludido y recurrente interés por las escenas de purgas en algunas comedias de magia. Podemos ver una indudable relación con la escatológica fiesta en la que se arrojaba excrementos al pueblo y el humor carnalesco del cuerpo grotesco teorizado por Bajtín.

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro (Bajtín, 2003: 24).

Este tipo de escenas, en concreto la defecación aquí aludida, que suele relacionarse por los personajes masculinos en las comedias de magia con el embarazo y el parto, tiene una gran carga

simbólica sobre la muerte y el nacimiento. Las imágenes creadas por la literatura del realismo grotesco, «eran fórmulas dinámicas, que expresaban la verdad con franqueza y estaban profundamente emparentadas por su origen y sus funciones con las demás formas de “degradación” y “reconciliación con la tierra”» (Bajtín, 2003: 27). No son, por lo tanto, meras groserías negativas o humillantes, sino que contienen un «sentido ambivalente y regenerador». Este es el sentido que da Juan Chamorro en la primera parte del *Asombro de Salamanca*, describiendo a don Sebastián las consecuencias físicas que para él tuvo ver a Cristerna haciendo sus brujerías.

Juan Chamorro: Haceos de nuevas;
que, de un susto que me ha dado,
después de tres noches, friegas,
he visto la muerte al hoyo
en dos picos de cigüeña
que empujando, comprimieron
mi esófago: pero estas
ya son materias de atrás:
hanme echado sanguijuelas
también, que hambrientas venían
en metáfora de guerra,
picando la retaguardia (vv. 238-249).

Y en él insiste al referirse de nuevo al incidente.

Juan Chamorro: ¿Para qué?
Si de todo constar debe
un embrollo de embelecocos,
y diabluras tan solemnes,
que más que gustan, enfadan.
Sino, dígalos mi vientre
cuando a puras melecinas
le hicieron desván de duendes,
que todo es ruido, aire, y viento (vv. 1634-1642).

En la edición impresa, sin embargo, desaparece toda la descripción escatológica del primer parlamento citado. En el caso del segundo, los últimos cuatro versos fueron tachados para una de las representaciones, quizás la última. Estas supresiones atestiguan el modo en que cambia la recepción de este tipo de escenas a medida que avanza el siglo y se produce el giro cultural al mundo burgués, de su sentido simbólico a meramente negativo, inferior. En realidad, la edición impresa está expurgada de todas las referencias escatológicas. Pondremos como último ejemplo, estos versos de doble sentido de Inés, también en la primera parte de la serie:

Inés: ¡Miren allí qué visajes!
 Y no hay gusto para mí,
 mayor, que cuando le traen
 a un hombre con el mondongo
 de fuera, dándole el aire (vv. 804-808).

1.1.3 La inversión razón-locura.

Después de haber estudiado filosofía, quería ver lo que era la locura: había estado lo suficientemente loco como para estudiar la razón, y era lo suficientemente razonable como para estudiar la locura.

Foucault.

El Carnaval es el reino de la locura y el exceso, mientras que el resto del año, supuestamente, reina la razón y el comedimiento. Locura y exceso producen alegría frente a la seriedad consustancial a la razón y la templanza. En la misma lógica, por lo tanto, del *Mundo al Revés*. Lo que ocurre, como advierte Foucault, es que «cuando se la denuncia, se defiende y reivindica una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón» (Foucault, 1993: 14).

Precisamente, todas las fiestas a las que aludíamos en el apartado anterior, *episcopus puerorum*, *officium stultorum*, *missa asini*, junto a otras como el *rey de la faba*, (Huerta Calvo, 1999a: 25-27) tienen que ver con esta inversión locura-razón. Pero el personaje emblemático del Carnaval es, precisamente, el loco festivo. Las figuras estereotípicas del loco carnavalesco son dos: una diablesca -que en España, dependiendo de la zona se conoce como zangarrón, botarga, cachimorro, etc.- (Huerta Calvo, 1999a: 37-43) y otra beatífica, que en España la encarna el personaje del pastor-bobo (Hermenegildo, 1999: 49-72). La primera, que existió en toda Europa, es el origen del personaje de Arlequín de la *commedia dell'arte*, como explica Huerta en el trabajo citado, y derivaría en un tipo de gracioso en la comedia española, alegre y malicioso, mientras que en el teatro inglés da lugar al personaje del bufón. La locura se asocia, en estas figuras, a todos los vicios mientras que, en el caso del pastor-bobo, a la virtud (Hermenegildo, 1999: 52-53). Un ejemplo clarísimo de trasvase de la figura del zangarrón a la comedia de magia lo tenemos en el foleto de *Duendes son alcahuetes*, de Zamora. Doménech Rico (2005a, 2005b, 2005c, 2007a) ha estudiado el evidente origen italiano de esta figura. No creo que ambas afirmaciones sean contradictorias, sino complementarias. Si *El foleto* tuvo tanto éxito en Madrid, hasta el punto de llegar a crear imitadores, quizás se debió, precisamente, a que recordaba, porque tenía un origen

común, a ese otro personaje que aparecía en las procesiones carnavalescas rurales. Quizás se vio y aceptó como variante foránea de una tradición local. La figura del loco *malo* y el loco *bueno* no son excluyentes. En la *commedia dell'arte* aparecen juntos el *zani* tonto y el *zani* listo, y en la comedia de magia -como en toda la comedia española- es frecuente, casi programática, la aparición de los dos graciosos masculinos de la compañía con igual cantidad de papel. Su origen, como en el caso italiano, estaría en estas figuras de carnaval, aunque su dualidad contrastada se va perdiendo y todos los graciosos, en las comedias de magia, presentan características positivas y negativas desde el punto de vista de la moral imperante. En todo caso, la locura está muy presente en estas comedias y suele corresponder a los graciosos hacer el papel de locos. Un ejemplo lo vemos en *El anillo de Giges*, con los criados Tambor y Sumesfuit. Como se dice en el diálogo mismo, de algún modo el vejete Sumesfuit sería el loco diablesco -seguramente por aquello de que «más sabe el diablo por viejo...»- y Tambor el bobo que, sin embargo, acierta en lo que dice aunque nadie le crea.

Tambor:	Desde que aquel diablo de aquel vejete lamprea fue volando por los aires se oye un ruido de cadenas, tan horrendo, que parece que se hunden las azoteas de este alcázar.
Rey:	No seas loco, y en buscar a ese hombre piensa, que se escapó por tu culpa (vv. 1280-1288).

A lo largo de la obra se vuelve a insistir en esta condición loca y demoniaca de los graciosos.

Tambor:	Ya está cerca, que se oye el tunturuntún de cajas y trompetas.
Paletilla:	Que me atropellas, demonio.
Sumesfuit:	¿Qué le ha dado a este tronera?
Claridiana:	¿Te has vuelto loco, Tambor? (vv. 1455-1460).

Por lo que dice el diálogo y las acotaciones, en esta escena el personaje de Tambor ejecutaba carreras, cabriolas y volteretas, lo cual debía recordar la gestualidad de los locos de carnaval -y de los *zane* de la *commedia dell'arte*-. Pero, sobre todo, su cualidad es la sinceridad, que a menudo se toma por locura, y que aplica dentro y fuera de la trama. Esta sinceridad es característica del bufón, otra de las personalidades del loco festivo.

Tambor: Y si es que miedo te falta
para huir, aquí está el mío,
que es como el que aquellas damas
tuvieran, si en la cazuela
un ratón las arrojaran (vv. 26-30).

En el siguiente ejemplo también de la primera parte de *El anillo de Giges*, la criada revela, precisamente, este aspecto del carácter de los criados.

Paletilla: Señoras, no le creáis,
que este vejetillo es cuerpo
de verdades.
Sumesfuit: ¿Por qué, perla?
Paletilla: Porque te las guardas dentro
y echas fuera las mentiras
en cuanto vas respondiendo (vv. 628-633).

Esta función de dirigirse al público para lanzar pullas y burlas o dar consejos, suele pertenecer al papel de la graciosa, y tiene que ver con la acción que realizaba la figura carnavalesca del zangarrón, que sin duda ha debido influir en la conformación del papel de la tercera dama. Como ocurre en las situaciones preteatrales del *charivari* francés o la cencerrada hispánica (Huerta Calvo, 1999a: 23-24), la graciosa se dedica a escarnecer situaciones que detecta entre el público, generalmente relativas a infidelidades, celos y otras cuestiones amorosas. Muchas de ellas debían ser improvisadas, en consonancia con el origen preteatral del papel que señalo y, como comenta Álvarez Barrientos (1983: 79), se han perdido por ser espontáneas. Siguiendo con la serie de *El anillo de Giges*, en la segunda parte Paletilla hace escarnio de los maridos infieles.

Paletilla: Caminen, y estense quietos.
Si en la cazuela hay criadas,
hijas, todas padecemos.
(*Canta a recitado*) Hembras, que estáis casadas
y juzgáis muy seguras los maridos,
¿en qué vivis fiadas?
Si ellos son unos pícaros perdidos,
entre el estar casados y aburridos
no pasa media hora,
y marchar a buscar a la señora
de cara blanca y rubios los cabellos,
mal año para ellos.
Echad, en los que tienen tal costumbre,
a ellos y sus finezas en la lumbre.
(*Aria*) Diría un zalamero,
a su mujer propia:

«Lucía, te quiero,
mi alma te copia».
La mira, suspira,
creyendo la pobre,
que el caso es así.
Y él dice entre dientes,
en casa y en mesa,
«ay Tere-Teresa,
todo esto es por ti».
Un día, celoso,
se viene a su casa,
y armando, furioso,
pendencia, se abrasa.
Su esposa el motivo
pregunta por sí.
Y él dice, es aquesto,
que lo que te he puesto,
me ponen a mí (p. 13-14).

La locura no solo es un *topos* del mundo al revés, sino que tiene una función imporante para el orden establecido el resto del año. Foucault ha estudiado la locura como procedimiento de exclusión del discurso oficial que constituye toda sociedad: «en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (Foucault, 1992: 5). La locura, desde luego, es peligrosa. Por eso,

desde la más alejada Edad Media, el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autenticar una partida o un contrato, no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permitir la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo; en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra, extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir. Resulta curioso constatar que en Europa, durante siglos, la palabra del loco o bien no era escuchada o bien si lo era, recibía la acogida de una palabra de verdad. O bien caía en el olvido —rechazada tan pronto como era proferida— o bien era descifrada como una razón ingenua o astuta, una razón más razonable que la de las gentes razonables. De todas formas, excluida o secretamente investida por la razón, en un sentido estricto, no existía. A través de sus palabras era cómo se reconocía la locura del loco; ellas eran el lugar en que se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas (Foucault, 1992: 6-7).

Ambos mecanismos operan en los discursos de las comedias de magia, la locura sin sentido y la locura lúcida. Incluso, Juana la Rabicortona hace una declaración sobre la impunidad de los

locos en la escena jurídica que mantiene con el corregidor, argumentando:

Juana: Y esto lo dice la Ley,
porque una injuria le saca
a un hombre de sí, y un loco
de cualquier pena se salva (p. 29).

En cuanto a la locura sin sentido, el disparate, tenemos un bonito ejemplo en la segunda parte del *Asombro de Salamanca*, cuando Toribio da esta respuesta hilarante y carnavalesca a una pregunta que le formula don Manuel sobre sus hermanos:

Toribio: Sí señor mío,
ocho quedamos vivientes.
Ahora hay quince, y trece hermanas,
porque fueron sus mercedes
tan fecundos, que arrojaban
los chicos de siete en siete.
Y lo que toca a mi madre,
jamás contaba los meses.
Ojalá tuviera yo
cuatro vacas de su vientre (vv. 2209-2212).

Una de los medios de los que se valen los magos para conseguir sus objetivos es precisamente el de volver loco o hacer pasar por loco a los personajes, sin distinción de clase. En la primera parte de la misma serie uno de los conjuros de Cristerna vuelve loca a doña Paula quien, entre otras *locuras*, en la tercera jornada dice verdades como estas sobre el resto de personajes:

Doña Paula: ¿Quién le mete al viejo en eso? (A Don Íñigo.)
¿Ni quién a la remilgada (A Doña Mencía)
la pide aquí, que nos venga
a echar su ochavito a espadas?
Pues al que ahorcó los manteos, (A Don Sebastián)
¿quién diablos ahora le llama?
Y dígame el barrigón (A Don Facundo)
del señor Don Sancho Panza,
¿le pido yo algo? Pues este
Don Quijote de la Mancha (A Juan Chamorro)
¿qué quiere de mí? (vv. 2324-2334).

No es el único personaje noble que es obligado a hablar sin juicio por la magia. En *La mágica Margarita*, son varios los personajes que son o parecen locos a ojos de los demás: el marqués de Lambert, a quien la maga vuelve loco momentáneamente gracias a la magia, el conde

de Artois, que habla de unos acontecimientos de los que el Rey no tiene constancia, y el galán Fisberto, que a su criado le parece loco por enamorarse de la dama. Aquí es Chamberí el que como pastor-bobo reafirma la ortodoxia (la mención a las mulas no es casual, a tenor de lo que veíamos en el apartado anterior), y crea la inversión social.

Chamberí: No, Niseta,
 que ser lacayo de un loco
 es religión muy austera.
 Mejor conveniencia tengo
 con esas dos mulas viejas
 y esa muchacha, con quien
 gasta un hombre su probeza [sic] (f. 12r).

Que los autores de comedias son conscientes del peligro subversivo de la locura es evidente. Por eso en la primera parte de *Duendes son alcahuetes*, el autor siente la necesidad de explicar su intención, aunque a lo largo del siglo vaya desapareciendo esta necesidad.

Foleto: Ea, travesura mía,
 a este hombre hemos de volver
 loco para entretener
 el tiempo. Que, pues porfía,
 sabiendo que estoy yo aquí,
 pues se lo ha dicho su amigo,
 en venir a estar conmigo,
 podré conseguir, así,
 a él y a el criado traellos
 asustados con manías,
 y, en suma, hacer unos días
 Carnestolendas con ellos,
 pues mi intención solo es,
 ver que burlado se halle (vv. 375-388).

1.2 La máscara y el disfraz.

Todas estas inversiones de reinos y estados que constituyen el Mundo al Revés se expresan a través del vestuario -con máscaras y disfraces, atributos por antonomasia del Carnaval- y a través del lenguaje. En cuanto a lo primero, «el travestismo es la modalidad por excelencia para encarnar la alteridad. La alegría que provoca es fruto de la dialéctica entre alteridad e identidad» (Stoichita y Coderch, 1999: 21). El signo por medio del que se manifiesta la alteridad es la máscara y el disfraz. Así lo explicita el gracioso Toribio al inicio de la segunda jornada de la primera parte de la serie del *Asombro de Salamanca*.

Toribio: Pudiera yo, siendo el mismu
ser otri, porque las galas,
aunque a los que son borricos
llus disfrazan, y non deixan
por ellas de ser pollinos
con todo, el traje, llus hace
no tan asnus, bien vestidus (vv. 1151-1157).

En la primera jornada de la tercera parte vuelve a reiterarlo en un aparte de su diálogo con el personaje del Conde:

Conde: Toribio, cuanto te he dicho
es cierto, quien comunica
sus pesares, y aparece
que con decirlos se alivia;
y aunque sujeto tan bajo
eres tú...

Toribio: Su señoría
viva mil años, por tanto
como honrarme solicita:
¡Válgate el diablu el salvaje; (*aparte*)
pues yo sé que non diría
estu, si acaso me viera
vestido con otra pinta!

Conde: No te enojés.

Toribio: Non me enojo,
pero yo he visto en mis días
caballeros y marqueses
como su merced, y aínda,
tan pollinos como usted;
y otra vez, mire a quién pica,
que you soy Toribiu Prietu,
de Mondoñedu en Galicia,
de los mejores sujetus,
que rabu alzan en Castilla (vv. 940-961).

1.2.1 Cambio de indumentaria.

De hecho, el cambio de indumentaria era uno de los momentos culminantes de las comedias de magia (Álvarez Barrientos, 2011: 137-138), pues supone la transformación de la personalidad del personaje y su entrada en el mundo de la apariencia. En muchos casos, junto con el nuevo vestido se le otorgan poderes mágicos, pero también inteligencia, honor, belleza, sabiduría y el arte del habla. Así en *El anillo de Giges* Venus concede a Giges:

Venus: el idioma
 armónico y halagüeño
 que es el que hablan los dioses (vv. 850-852).

Como también hemos señalado, se destruyen las diferencias de clase, motivo por el que Brancanelo conseguirá «el aplauso, el afecto, las dichas y la dignidad» (vv. 391-400).

Dada la importancia de este momento en la comedia, suele coincidir con mutaciones espectaculares y música. Por ejemplo, en la segunda parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, de Cañizares, la indumentaria de Marta vendrá en una de las mutaciones más espectaculares, la de los cuatro elementos, que se describe así:

Con el cuatro de música irán bajando por los cuatro claros de los laterales cuatro carros en los que vienen los cuatro elementos y se apean en el tablado, trayendo en bandejas de plata el Fuego: espada y bastón, el Aire: sombrero de plumas blancas, el Agua: un espejo, la Tierra: el vestido de Marta. Le ofrecen sus presentes con sus coplas y cada carro adornado con su atributo. A estos cuatro carros acompañará en el centro una bella tramoya, que ocupe todo el frontis del teatro, que figurará el carro del sol, tirado de sus cuatro caballos y al pie de ellos rótulos con sus nombres: Pirois, Eoo, Flegon y Etonte, y en el asiento un hombre que represente a Apolo con las riendas de los caballos en acción de gobernarlos, que a su tiempo vuela dejando libre el asiento, para que lo ocupen Marta y Garzón y habrá un alacrán (lo más disimulado que se pueda) en el que se engancha el vejete. Téngase en cuenta que estas cinco tramoyas han de transformar todo el jardín, formando otra mutación que lo oculte (p. 43).

Es decir, que el cambio de indumentaria se produce en medio de cantos, seguido de una nueva mutación y, sobre todo, produce una detención temporal, se ejecuta en un tempo ritual porque el cambio de indumentaria es un rito. Como ocurre con el sacerdote en el campo de la religión, el traje otorga al mago unos poderes pero, para eso, es necesario realizar la ceremonia de la manera adecuada. Otro ejemplo especialmente espectacular es el de la investidura de Giges, que se produce como fin de la primera jornada:

Aparécese la más bella y hermosa mutación que se pueda, que ha de ser la mansión de

Venus, y descienden cuatro balancines, tirados de varias aves, como son águilas, pavones, cisnes y garzas. Y en el centro una mansión hermosa en donde ha de estar un bello carro tirado de palomas en alambres, en él baja la diosa Venus. Y se halla en el tablado, subiendo en el escotillón del medio, una mesa con dos velas y en ella un azafate de plata, con un vestido rico, a la romana, penacho y todos los requisitos. Y la rueda de Cupidillos está en movimiento circular incesante (vv. 797+).

En este caso el traje no es portado por bellas mujeres, como solía ocurrir, sino que sube colocado en una mesa por un escotillón. También en la tercera parte del *Asombro de Salamanca* hay una escena similar. En este caso, Cristerna llama al «oscuro centro del monte» (vv. 210-211) para que:

Cristerna: Y a Inés y a mí nos vistáis
 (rompiéndose de esas peñas
 el cóncavo duro) trajes
 cuyo adorno la extrañeza
 de estos evite, salvando
 aquí nuestra residencia (vv. 216-221).

Se produce un terremoto y «Cuatro peñascos, que ha de haber en el teatro, se transmutan en cuatro adornos, por donde saldrán cuatro ninfas, con batas y adornos» (v. 223+). Entre cantos van vistiendo a ambas, y esta transformación tiene efectos psicológicos en las dos. En concreto Inés dice:

Inés: Qué vanidad me ha engreído
 este obsequio; cosa es vieja,
 cuando la sirven, que una
 fregona se desvanezca,
 y yo sé de alguna, que
 ser poco un príncipe piensa
 tan solo para limpiarle
 el polvo de las chinelas (vv. 248-255).

Inés y Toribio, en las palabras citadas, expresan en realidad la falsedad de las distinciones sociales y la igualdad de los hombres y mujeres desnudos. Como señala Byung-Chul Han, «el mundo del siglo XVIII era todavía un teatro. Estaba lleno de escenas, máscaras y figuras. Era teatral la moda misma. No había ninguna diferencia esencial entre vestido de la calle e indumentaria teatral» (Byun-Chul Han, 2013: 83). Esta toma de conciencia de la teatralidad del mundo -entre la *sociedad del espectáculo* (Debord, 1967; 1995) y el *Theatrum mundi*-, lleva a cuestionar el orden dominante no solo en las tablas, y este cuestionamiento está en la base de cualquier revolución.

Años después, la confusión de estados por el traje seguirá siendo un tópico de interés. Luis de Eijoecente, en *Libro del agrado, impreso por la virtud en la imprenta del gusto a la moda y al aire del presente siglo. (Obra para toda clase de personas, particularmente para los señoritos de ambos sexos, petimetres y petimetras)*, publicado en Madrid en 1785, dice: «Nada más fácil que equivocarse sobre el mérito de los que son y han sido (...) Así parece que los bordados, las joyas y los encajes fijan y determinan el grado de gloria que cada uno debe gozar en el mundo» (Eijoecente, 1785: 41-43). En el fondo Eijoecente pone de relieve la falsedad de la moda, por lo tanto su teatralidad, su condición de disfraz. Las comedias de magia, a pesar de su denostada fantasía, reflejan esta realidad social. En concreto, en la comedia *Brancanelo el herrero*, estrenada en 1775, ocurre que el cambio de ropa de Brancanelo supone además un cambio de estado reconocido y asumido por los otros. Así, uno de los sicarios de Comardón dice:

Sicario: A lo lejos registro una Carroza,
 y sin duda será gran personaje,
 pues lucido se mira el equipaje (vv. 545-547).

Pero las transformaciones pueden hacerse también *de burlas*. Una de las gracias recurrentes de las cuatro partes de la serie del *Asombro de Salamanca* es, de hecho, las múltiples transformaciones del gracioso Toribio, que la mayoría de las veces son meras bromas que le gasta la maga. En la primera parte, le promete lo siguiente:

Cristerna: Pues mira, yo te pondré
 muy galán, bizarro, lindo,
 muy hueco, y muy adornado;
 y de este modo, vestido,
 preséntate, a quien te mata,
 que en este lazo te cifro
 tus venturas: pero mira
 que cuando le hables, te aviso
 que te pongas el empozo
 de la capa, está advertido,
 pues si alguna vez lo hicieres,
 serás luego conocido
 en estilo, y en persona;
 mas si sigues el camino
 en que te pongo, hablarás
 culto, claro, airoso, y limpio,
 y no serás despreciado (vv. 1188-1204).

Después aparecerá «Toribio, al paño, vestido de golilla, muy ridículo» (v. 1283+), uno de los

trajes ridículos que lucirá a lo largo de la serie, que incluyen también el de gallego ridículo, italiano ridículo, soldado ridículo, etc.

1.2.2 La mojiganga en la comedia de magia.

En todo caso, y a efectos de lo que aquí nos interesa, precisamente por su vinculación con el carnaval las comedias de magia están llenas de disfraces. Por eso, no son necesarias las transformaciones para que aparezcan animales en las comedias, como los dos leones de *Brancanelo el herrero* (v. 630+), «dos osos disformes» de *El anillo de Giges* (v. 1891+), las «muchas fieras» y varias figuras que salen bramando de las grutas en *El mágico Federico* (v. 2367+), y en *El mágico Fineo* «cruzan el tablado aves que cantan y sale algún león, tigre, etc.» (f. 20r.). También por eso es natural que en el *Reglamento sobre las obligaciones del autor y del guardarropa*, dictado en el año de 1777 se cuenten entre los trastos que debe aportar el autor cabezas de osos, leones, monos y botargas²⁷ (Armona y Murga, 1988 :322-327). Otro personaje habitual es el demonio, que viste casi siempre con su ajustada ropa oscura «de negro etíope» y rabo largo, excepto cuando hace de galán, como el Garzón que enamora a Marta la Romarantina o en la segunda parte de *El mágico de Salerno* donde en la tercera jornada «sale el demonio de indio muy galán» (p. 69). Y es que en las comedias aparecen casi siempre personajes exóticos, de países del entorno o lejanos, de la antigüedad clásica o directamente maravillosos. En *En vano contra el honor lidian encantos y amor*, de 1773, sale «Armida con su comparsa de Damasquinos y Adrasto de Indio blanco con comparsa del mismo traje» (f. 2r), y durante la toma de Jerusalén salen, claro está, los turcos. En *Brancanelo el herrero*, el mago es Caupolicán, un Negro vestido de volante²⁸ con argolla plateada al cuello. No es el único negro que aparece en la función. Otros personajes extravagantes de esta función son Comardón, «vestido de pieles, con una birretina muy alta, con su plumaje, y un pedazo de árbol por bastón, y bigotes negros muy largos» (v. 498+), y Anfroniso Papaz, «con bata larga y caña» (v. 498+). En *Don Juan de Espina en su patria* aparece una mutación de jardín en la que se ve a unos Faunos «vestidos de yedra». Como la danza es muy importante en estas comedias musicales, los trajes de los bailarines también lo son y, así, pueden ir vestidos de contradanza, de ninfas, de negros, de matachines, etc.

27 Según Catalina Buezo, «se suele denominar al que aparece con vejigas «vejiguero», «mojigón», «moharracho» o «botarga», entre otros términos, dependiendo de las diferentes áreas geográficas» (Buezo, 1999: 145-146). Se refiere al personaje carnavalesco que lleva un palo con tres vejigas, con el que golpeaba al público en desfiles y procesiones. Suponemos que el tal *Reglamento* se refiere tanto al traje de botarga, como al palo con las tres vejigas.

28 El volante era un criado de librea que iba delante del coche o caballo de su amo, que generalmente iba a la trasera.

Todos los ejemplos que acabamos de relatar están relacionados con el carnaval y con la mojiganga. De ello da fe el hecho de que incluso en una de las comedias de la serie de *El asombro de Salamanca*, se llega a comparar la trama con una mojiganga. Juan Chamorro explica a Inés en la primera parte de la serie el motivo por el que va a ser quemada en la hoguera:

Juan Chamorro: ¿No basta aprender a hacer
milagros de mojiganga? (vv. 2548-2549)

Catalina Cuezco (1993; 1999) ha estudiado cómo la mojiganga para teatral ha dado lugar a la mojiganga dramática y sus múltiples tipologías. Veremos a continuación como esta transposición ha tenido su continuación en la comedia de magia del XVIII.

La mojiganga toma su nombre de un personaje al que nos hemos referido antes: bojiganga, o zaharrón, botarga, etc., es decir, el que lleva las vejigas. La mojiganga empezó siendo «una fiesta burlesca que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales²⁹» (DRAE). Después, pasó a ser «un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco, con predominio de los elementos para verbales -escenografía, coreografía, música, trajes- sobre lo argumental, representado para fin de fiesta (inicialmente la mojiganga pasa a los tablados como baile y se inserta entre la segunda y la tercera jornada)» (Cuezco, 1999: 149). Algunas mojigangas desarrollan modos diferentes como la folla, las relaciones, los matachines y el fin de fiesta y, algunos de ellos, como los matachines y fin de fiesta, constituirán géneros autónomos en el siglo XVIII (Cuezco, 1999: 150).

En la cuarta parte de *El mágico de Salerno*, la relación se evidencia en una escena en la que se usan botargas y hay un desfile y baile de disfraces con que acaba la segunda jornada.

Descúbrese un hermosos salón, y en medio un pabellón, y en él sentada Diana en una almohada y don Juan con ella, y a los lados seis mesas, y encima seis globos, que sirven de peanas a seis indios negros, con toneletes de plumas y cerquillos, botargas negras, carcajes y arcos (f. 125).

En la primera parte de *Duendes son alcahuetes* también es clara está la relación con la mojiganga, lo cual no es extraño por ser la primera obra del género. Así, la segunda jornada acaba con un baile a modo de fin de fiesta.

29 De ahí la importancia de que el autor tenga cabezas de distintos animales.

Mientras estos versos ha ido bajando otro medio tablado adornado de abanicos y tafetanes de varios colores y cornucopias con hachetas encendidas; en el claro de en medio vendrán el rey y la reina del baile con disfraces de indios. En los dos últimos vendrán dos puertas saliendo a su tiempo por la derecha el bastón disfrazado de calza atacada y en los dos claros del intermedio vendrán algunos músicos con violines con el disfraz que pareciere aunque sea ridículo como diablos o matachines, y el foletto pendiente de una nube que viene al pie del rastrillo (v. 1832+).

Después irán entrando todos los personajes y comparsas con distintos disfraces que se van enumerando. En la tercera jornada será cuando los matachines tengan su momento, como si se hubiera insertado una mojiganga de matachines en la función larga: «salen cuatro matachines con máscaras de diablos trayendo repartidas las alhajas y un vestido ridículo que le ponen [a Chicho] mientras la música, haciendo visajes» (v. 2762+). Como es obvio, se trata de una escena burlesca de la escena recurrente en que los cuatro elementos visten al galán.

Otra divertida escena de matachines se da en la segunda jornada de la cuarta parte de *Marta la Romarantina*, en la que dos matachines «cascan con vejigas [al gracioso]: siéntanle en un poyo, sacan instrumentos de afeitar bañándole con harina» (p. 112).

Conservamos sendos documentos gráficos, uno de 1667 y otro de 1709, que nos permite saber exactamente cómo era el vestuario y gestualidad de los matachines (soldados con cuchilladas), aunque de tipo ridículo, pues su origen, según DRAE, está en el italiano *mattaccino*, que significa payaso o bufón³⁰. El segundo se trata de un diseño de Londoño para la Tarasca de ese año que se conserva en el Archivo Histórico de Madrid, y ha reproducido Bernáldez Montalvo en su libro dedicado a *Las tarascas de Madrid* (1983). Cotejando ambas imágenes puede comprobarse que el aspecto de los matachines no ha cambiado desde el siglo anterior.

30 Las tres acepciones que da DRAE son «1.- Antiguamente, hombre disfrazado ridículamente, con carátula y vestido de varios colores ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies. 2.- Danza de los matachines, que parodiaba las danzas guerreras de la antigüedad. 3.- Juego consistente en una especie de lucha con espadas de palo y vejigas llenas de aire, practicado por los matachines mientras bailaban». El personaje del matachín estaría emparentado con Scaramuccia.



4.- Traza de la Tarasca de Madrid, 1667, Archivo Histórico de Madrid.

En la tercera parte de *El asombro de Salamanca*, la escena de matachines se desarrolla así: «transmútase en una fragua la alcoba, con yunques, martillos, fuelles y herramientas: habrá cuatro matachines de diablillo, follando³¹, y martillando, saliendo de la fragua chispas, y humo, quedando el teatro de bosque» (v. 1234+). Después tizarán a los asombrados graciosos Macarrón y Octavio, a quien la maga ha gastado la broma. Como vemos, se trata de una pequeña escena que podría

31 Follar: soplar con el fuelle.

funcionar como pieza independiente. Todavía en *Brancanelo el herrero*, de fecha ya bastante tardía, aparecen los consabidos matachines.

Una escena burlesca con baile, similar a las típicas de matachines, es la que tiene lugar en la segunda jornada de la primera parte de *El anillo de Giges* en la versión de Lalama, ya en el siglo XIX. En ella, Sumesfuit cambia su traje por el de mujer y pierde la voz. Hace señas y gestos y se aleja con un baile ridículo debido a un encantamiento que le hace Giges.

Aún nos queda una relación importante que señalar entre la mojiganga dramática y la comedia de magia. El subtipo básico de la primera

gira en torno a la escenificación de una mojiganga callejera o .. mascarada grotesca bajo las órdenes de un «alcalde de mojiganga». Se trata de una autoridad festiva -rey de Carnaval-, variante del alcalde entremesil, y representan este papel determinados actores bufones. Al lado del alcalde «nuevo», de burlas, encontramos al escribano, al regidor o al vejete -rey destronado del Carnaval y representante del orden oficial-, así como al estudiante-astrólogo o mágico, que controla la Naturaleza y cuya función es la de ser ayudante del rey de Carnaval. Los restantes personajes, que desfilan de uno en uno, por parejas o en forma de comparsa, conforman la comitiva burlesca de danzantes o mojiganga propiamente dicha (Buezo, 1999: 153).

Como vemos, los personajes prototípicos de la comedia de magia ya están en la mojiganga dramática, desde el mago o astrólogo hasta la comparsa y los danzantes, pasando por el escribano, y la figura de autoridad, sea alcalde, regidor, alguacil y/o vejete, todos ellos ridículos. Algunos ejemplos son el escribano Juan Chamorro de la serie *El asombro de Salamanca*, y otros personajes barbas que, sin ser ridículos en si mismos, puntualmente serán burlados y harán el ridículo, como don Íñigo en la primera parte de la misma serie, el padre de don Carlos, en la cuarta parte, don Cosme y el Corregidor en *Juana la Rabicortona*, don Antonio en *Don Juan de Espina en Madrid*, etc.

El famoso cuadro de Goya *El entierro de la sardina*, que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque está pintado en 1793 nos permite hacernos una idea tanto del ambiente del carnaval en Madrid como de los disfraces. Destacan un diablo vestido con el traje que hemos descrito antes y con máscara, un hombre disfrazado de oso en la esquina inferior izquierda del cuadro y unas mujeres danzantes que ridiculizan la moda afrancesada con vestidos estilo imperio y el exceso de maquillaje.



5.- *El entierro de la sardina*, de Goya, 1793, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1.2.3 Bailes de máscaras.

En muchas ocasiones, en un juego metateatral, las comedias reproducen bailes de máscaras. Aunque sin duda hay cierta continuidad entre estos y los fines de fiesta de mojiganga, distingo entre unos y otros porque la mojiganga se caracteriza por ser una fiesta burlesca, especialmente alegre, mientras que el baile de máscaras es una celebración más seria, que se da en casas particulares en vez de en la calle. Por supuesto, estos bailes en casas particulares tenían una gran dosis de locura, a tenor de lo que plasma Ramón de la Cruz en el sainete aludido de *El baile de máscaras* -como también lo habían tenido los bailes organizados en la corte en el siglo anterior³²-, que poco a poco van perdiendo según avanza el siglo, hasta llegar al caso extremo de los bailes públicos organizados por el conde de Aranda, perfectamente controlados. La diferencia entre estos y los bailes callejeros, que se intentaron prohibir durante todo el siglo, es abismal.



6.- *Baile de máscaras en el teatro del príncipe*, de Luis Paret y Alcázar, 1767, Museo del Prado.

Desde luego, poco tiene que ver, excepto lo obvio, la situación representada en esta conocidísima pintura de Paret y *El entierro de la sardina*, de Goya. En la obra de Paret vemos gente

³² Es muy conocido el escándalo que se suscitó en los carnavales de 1638, cuando personajes de la corte, incluido el Conde-Duque, representaron un papel en una improvisada boda (Madroñal, 1999: 76).

de clase alta (las entradas a los bailes patrocinados por Aranda eran más caras que las de una comedia de espectáculo), orden, estatismo, mucha luz y espectadores. Un grupo de personas que se observan y vigilan unas a otras, respetuosas de los códigos y las jerarquías sociales habituales, en el espacio acotado de un teatro. Un carnaval que ya no tiene de carnaval más que los trajes: sin locura, sin exceso, sin mundo al revés. La obra de Goya, por el contrario, presenta una multitud de cuerpos desjerarquizados en un espacio abierto, una fuerte crítica social -que se percibe en los trajes satíricos-, actitudes burlescas, erotismo, mucho dinamismo y la nocturnidad que puede transformar la reunión en cualquier otra cosa. La misma composición nos indica cómo debe entenderse las escenas representadas. En el caso de Goya, la composición en círculo de las figuras alude a la participación ritual. La pintura de Paret, sin embargo, muestra un escenario dentro de un cuadro, en definitiva, una representación de una representación. Las personas retratadas no están viviendo una experiencia real, sino creando un espectáculo. Las comedias de magia presentan ambas visiones del carnaval y son documentos de una etapa liminar en la que el jolgorio de un fin de fiesta de mojiganga puede convertirse en mero espectáculo o simulacro, y viceversa. Teniendo en cuenta que la mayoría -si no todo- el público iba disfrazado, la continuidad entre escena y espectadores debía producir un efecto de contagio alegre que merece ser analizado más detenidamente.

En el siguiente cuadro, también de Paret, podemos hacernos una idea mucho más detallada de los trajes que se llevaban a los bailes de máscaras, y que seguramente eran similares a los que vestían los protagonistas de nuestras comedias.



7.- *Preparación para un baile de máscaras*, de Luis Paret y Alcázar, 1770, colección particular.

Citaremos algunos ejemplos, aunque no hay comedia en la que no aparezca algún baile de este tipo. En la primera parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, es reseñable la mutación del teatro en la sala del *sarao* ofrecido por el Rey de Orleáns, de disfraces y con música, con la que se cierra la obra. Del mismo modo acaba la primera parte de *El mágico de Salerno, Pedro de Vayalarde*: «Mutación de palacio, y se descubre un pabellón, y un castillo, y ocho taburetes, van saliendo máscaras con hachas y detrás toda la restante compañía» (p. 39). En la segunda parte de *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, al final de la segunda jornada, en un palacio suntuoso también suben «los individuos de la compañía en varios trajes de máscaras vistosas» (p. 56) y en *Marta abandonada y carnaval de Paris*, la importancia de esta escena se traslada, como vemos, al título.

En otras comedias, estos bailes de máscaras se sustituyen por bailes de figuras mitológicas, como aquel con el que acaba la segunda jornada de *Don Juan de Espina en Milán*.

Vanse y se corre la mutación en la que se verá un jardín, el más vistoso que se pueda, y en medio un cenador, sobre ocho pedestales, que serán cuatro estatuas vestidas de blanco; y cuatro faunos, vestidos de yedra, que alzados los ocho los brazos, tienen una hacha encendida cada uno oculta en la cúpula del cenador, y en volando este, se descubren las hachas, y danzan los ocho y en medio habrá puesta una mesa con viandas,

y luces, que se hunde a su tiempo³³. Y van saliendo los que se entraron y se van admirando al verle (vv. 738+³⁴).

En estas fiestas representadas es fundamental y prototípico bailar una contradanza, baile proveniente de las *country-dance* inglesas. La contradanza no era un baile privativo de la comedia de magia, sino que era habitual en toda comedia de gran espectáculo, incluso en las comedias de temática religiosa en Navidad. Como ejemplo citaremos el final de *El anillo de Giges*, en el que «suben vestidos de contradanza cuatro danzarines con hachas y bajan en los cuatro balancines las cuatro damas que bajaron en la primera jornada con hachas y danzan una mudanza o lo que cupiere en el Cuatro, en forma de sarao» (v. 2623+). Como vemos, repite el mismo esquema de cuatro parejas con hachas del ejemplo anterior. La función acaba con «todos los danzarines con hachas y la estatua en medio. Los actuantes en los claros y los soldados detrás haciendo todos cortesía, cae la cortina y se da FIN» (v. 2635+). Es decir, de una manera ordenada y jerarquizada.



8.- Contradanza, Archivo Histórico de Madrid.

1.3 El tiempo circular.

Hay un momento para todo y un tiempo para cada cosa bajo el sol: un tiempo para nacer y un tiempo para morir, un tiempo para plantar y un tiempo para arrancar lo plantado; un tiempo para matar y un tiempo para curar, un tiempo

33 En otra versión, para otra representación, se ha sustituido la mesa por «una fuente o planta con la estatua que ha de cantar».

34 Esta versión no es la que reproduce Susan Paun de García, sino la que aparece en Tea 1-107-1, A en ese mismo verso.

para demoler y un tiempo para edificar; un tiempo para llorar y un tiempo para reír; un tiempo para lamentarse y un tiempo para bailar; un tiempo para arrojar piedras y un tiempo para recogerlas, un tiempo para abrazarse y un tiempo para separarse; un tiempo para buscar y un tiempo para perder; un tiempo para guardar y un tiempo para tirar; un tiempo para rasgar y un tiempo para coser; un tiempo para callar y un tiempo para hablar; un tiempo para amar y un tiempo para odiar, un tiempo de guerra y un tiempo de paz.

Eclesiastés, 3,1-11

La fiesta obedece a una concepción del mundo dualista, y esto implica que el tiempo festivo tiene características particulares. Son especialmente elocuentes las palabras de Bajtin:

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta.

Bajo el régimen feudal existente en la Edad Media, este carácter festivo, es decir la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas. La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia (Bajtin, 2003: 10).

Después, en la misma obra, matizará al tratar el tema del grotesco:

Su actitud con relación al tiempo, que está en la base de esas formas, su percepción y la toma de conciencia con respecto a éste durante su desarrollo en el curso de los milenios, sufren como es lógico una evolución y cambios sustanciales. En los períodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin, invierno-primavera, muerte-nacimiento. Esas imágenes aún primitivas se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre. La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento, son los componentes de esta vida productora. La noción implícita del tiempo contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica.

Pero es evidente que las imágenes grotescas no permanecen en ese estadio primitivo. El sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca los fenómenos sociales e históricos; su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Y entonces las imágenes grotescas, con su ambivalencia y su actitud fundamental respecto a la sucesión de las estaciones, se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento

de la historia y de sus contingencias, que surge con excepcional vigor en el Renacimiento (Bajtin, 2003: 23-24).

Como señalan Stoichita y Coderch, algunas de las actividades lúdicas del carnaval están relacionadas directamente con esta concepción del tiempo. El juego del corro y el pelele son manifestaciones del tiempo circular. Muchas de las danzas tradicionales que incluyen composiciones en círculo, por lo tanto, tienen esta simbología. En concreto, el pelele simboliza el tiempo como ciclo, trazado por la subida y bajada, construyendo el eterno retorno, la muerte y la resurrección. Pero también incorpora el sentido del Mundo al Revés, porque el que es manteado percibe, literalmente, el mundo al revés. Esta concepción del tiempo está relacionada, a su vez, con otras manifestaciones o consecuencias del Carnaval que veremos a continuación.

1.3.1 La lucha de Carnaval y Cuaresma.

Los dos tiempos antagónicos a los que alude el *Eclesiastés* (3: 1-11) han dado lugar a un rito extendido por todo el Occidente medieval, y que consistía en la lucha de don Carnal y doña Cuaresma (Huerta Calvo: 1999a: 20-23). El exceso y el disfrute, frente al ascetismo y la mortificación, se personifican en dos figuras contrastadas, una gorda y una flaca. La pareja más emblemática de esta dualidad en el imaginario hispano es Don Quijote y Sancho Panza, pareja que solía formar parte de todo cortejo de Carnaval.

Las palabras antes citadas de doña Paula, de la primera parte de *El asombro de Salamanca*, nos da una idea de la pervivencia de esta tradición en la puesta en escena de la comedia de magia.

Doña Paula: Y dígame el barrigón (*A Don Facundo*)
 del señor Don Sancho Panza,
 ¿le pido yo algo? Pues este
 Don Quijote de la Mancha (*A Juan Chamorro*)
 ¿qué quiere de mí? (vv. 2330-2334).

Estas referencias nos dan pistas sobre la puesta en escena y la interpretación. Nos da indicaciones de tipo visual, que don Facundo es rechoncho y Juan Chamorro alto y delgado, pero también nos da indicaciones del tipo de comicidad buscada. Don Facundo, como Sancho Panza o don Carnal, es lujurioso.

Don Facundo: (*Aparte.*) Miento;

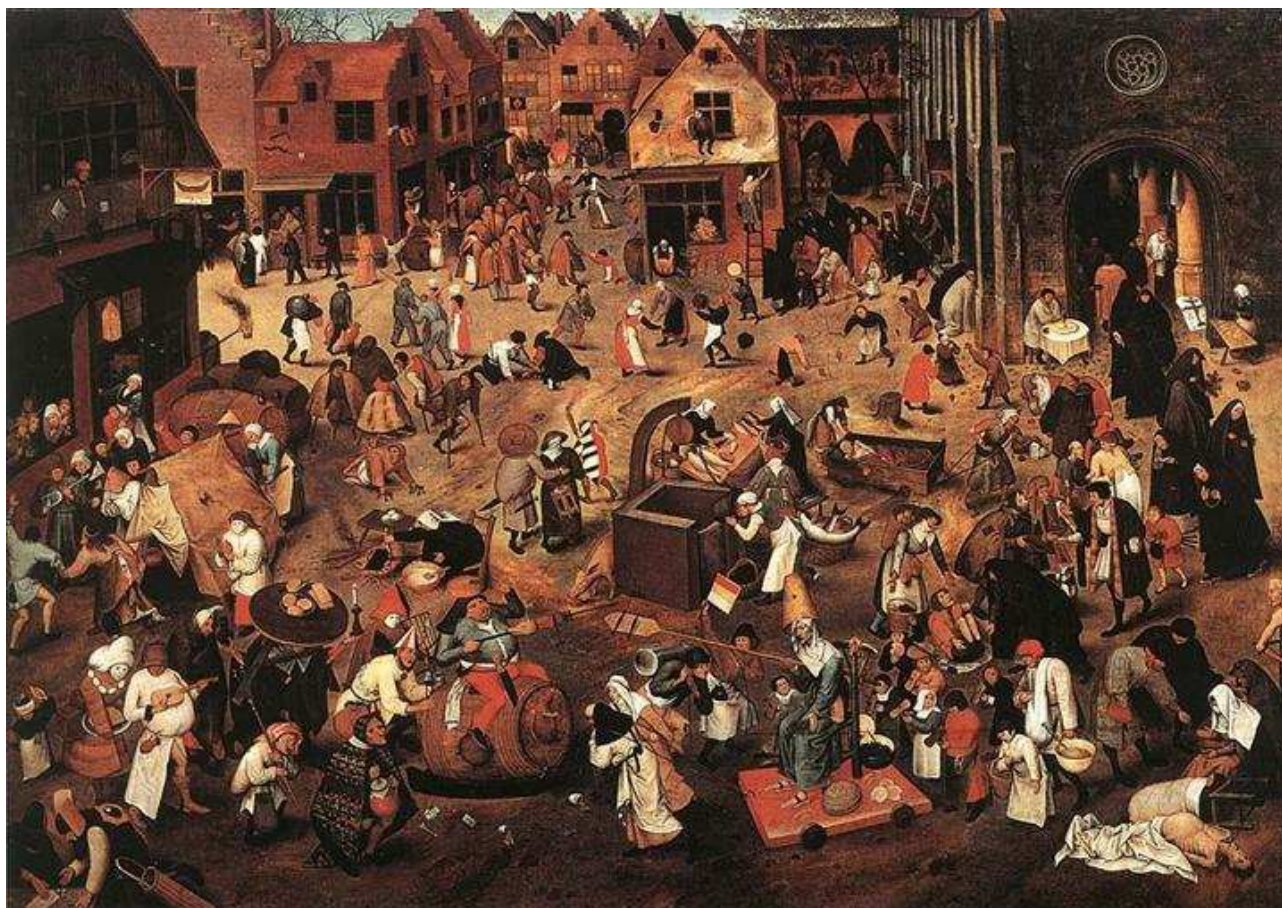
que desde que vi en Cristerna
tanta belleza, estoy muerto
de amor, sin que encuentre modo
de avasallar tanto incendio (vv. 644-648).

Enamorado de Cristerna, busca la manera de encontrarse a solas con ella, lo que le lleva a protagonizar una hilarante escena en que a oscuras declara su amor a Toribio pensando que es la maga (las escenas de amor homosexual causaban gran regocijo en la época y son un tópico de la comedia burlesca y el carnaval). Cuando se da cuenta de que ha besado la mano a un criado, intenta matarle. Don Sebastián oye las voces y sale en defensa del gallego a pesar de que su criado le aconseja no hacerlo.

Polilla: Señor,
 que es paso, de parte a parte,
 de Don Quijote éste, mira
 que se ha de quejar Cervantes (vv. 773-776).

La referencia anterior a don Quijote, como vemos, no fue casual. Esta nueva mención nos reitera el tipo de gestualidad e interpretación farsesca, incluso de los personajes habitualmente serios. La comparación anterior de Juan Chamorro como Quijote nos indica el punto de vista compartido por compañía y público acerca de la loca obsesión del personaje por prender a la maga y hacer justicia, que debía traducirse en un tono de voz elevado, reacciones apresuradas y grandes aspavientos.

Este ejemplo nos indica que, de algún modo, la obsesión de los corregidores y alguaciles de las comedias por apresar a los magos, tópico habitual en casi todas las del género, debía recibirse como una actitud cuaresmal, un chiste quijotesco, y causaría la hilaridad del público.



9.- *El combate entre don carnaval y doña cuaresma*, de Pieter Brueghel, el viejo, 1559, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Los momentos en que el mago o la maga y sus criados -miembros de la corte de don Carnal-, se escapan de corregidores y soldados -representantes de la hueste de doña Cuaresma-, debía realizarse escénicamente de la manera más absurda, buscando el caos delirante, al estilo del famoso cuadro del Bosco que reproducimos. Un ejemplo de la misma serie lo vemos hacia el final de la segunda jornada de la primera parte. Cuando Juan Chamorro y don Íñigo, seguidos de alguaciles, van a perseguir a la maga, «se cubrirá de peñascos, todo el foro, imitando una fragosidad grande; y salen los soldados que parecieren, con vestidos horribles, y alabardas, como en acción de hacer centinela» (v. 1935+). Juan Chamorro se asusta lo justo «para oler mal» (v. 1980). La escena acaba cuando, de vuelta al salón, todos los personajes cuaresmales marchan con grandes aspavientos a prender a la maga.

Para finalizar, debemos reiterar la importancia de las características físicas de los miembros de la compañía en la escritura de los textos. En el ejemplo aludido, son Ramón Verdugo y José de Parra, segundo y tercer galán, respectivamente, quienes interpretan los correlatos de don Quijote y Sancho Panza en la primera parte, al margen de que los graciosos, en concreto Toribio, tenga mucho

de este último personaje cervantino. Incluso cuando en otro momento de la serie se haga pasar por alguien *importante*, como el embajador del Uruguay, igualmente podría haber sido presentado como gobernador de la Ínsula de Barataria. En *El mágico Federico*, el gracioso lleva el ilustrativo nombre de Botija y, como explica María Luisa Tobar, el autor

escribe la obra para la Compañía de Manuel Martínez, como indica claramente el manuscrito D, y, puesto que el gracioso de la compañía, Miguel Garrido era muy bajo de estatura y obeso, cosa que no podía ignorar el autor del Mágico Federico, parece muy plausible que él haya construido el personaje teniendo en cuenta esas características físicas del actor. Además la comicidad de Garrido era proverbial hasta tal punto que se le consideraba como el príncipe de los graciosos de su tiempo, Cotarelo dice de él que su «cara compungida hacía reír a una piedra» (Tobar, 2000: 61-62).

En resumen, un estudio de la caracterización escénica de los personajes, y no solo textual, es fundamental para comprender las múltiples referencias y significados de estas comedias.

1.3.2 En el país de Cucaña.

Hablar del Carnaval hoy, en Europa, [...] es, en buena parte, suscitar una nostalgia, la de una Edad de Oro perdida, la de una fiesta auténtica, la de una libertad fundamental desaparecida.

(Agustín Redondo, citado por Huerta Calvo, 1999a: 9)

Como decimos y es bien sabido, el Carnaval es la época del exceso antes del ayuno cuaresmal, y se manifiesta de múltiples formas: comida y bebida, alegría, sexualidad. En definitiva todos los placeres *carnales*. «El exceso [...] es la consecuencia del miedo latente ante la inexorable proximidad del fin del tiempo en el que “todo está permitido”» (Stoichita, 1999: 20).

En toda la comedia española del Siglo de Oro se describe a criados y criadas como personajes especialmente venales. Alguna vez también algún noble se deja arrebatar por las bajas pasiones, en comedias de santos o heroicas, y sirve de escarmiento moral para la audiencia. En la comedia de magia, sin embargo, cualquier personaje, sin distinción de clase, puede dar muestras de un exceso de libido, que les llevará a emprender acciones osadas, más o menos alegremente aceptadas dependiendo de los cambios de mentalidad que se van dando en el siglo. Y es que «Amor y Carnaval aparecen estrechamente vinculados. Los festejos de Carnestolendas celebrados en ámbitos urbanos llevan aparejada una libertad amorosa que hombres y mujeres aprovechan para dar rienda suelta a sus sentimientos y pasiones» (Hurzáiz Tortajada, 1999: 181). Es el caso de don

Facundo, como hemos visto. En *La mágica Margarita* (1746) las criadas expresan con total libertad sus deseos sexuales en Carnaval.

Niseta:	Échala doble, chulo, que yo te quiero, porque eres matonazo de los de arresto.
Todas:	En carnestolendas viva mi majo, que es de los chulos quien tiene garbo, y anda chuscona que a tu basquiña nadie pisa la cola.
Florilla:	Da vuelta, mi querido, que mi fineza, aun más que tus manos, quiere tus vueltas.
Todas:	En carnestolendas, etc. (ff. 10v-11r).

Esta libertad sexual que se advierte en estas obras de la primera mitad del siglo, se va refrenando en las comedias del último tercio, seguramente por la asunción de las ideas ilustradas. Paradójicamente, los ilustrados, adalides de la Libertad, eran enemigos de este tipo de *libertad* que, sin embargo, defendían los filósofos y practicantes libertinos. En *El mágico de Candahar*, de 1782, la acción ilustrada se deja notar. Cuando los dos criados, Andraj y Beta, se declaran amor y van de la mano, la reina les amonesta. En *El mágico Fineo*, del mismo año de 1782, Menandro, heredero al trono que vive, sin saberlo, escondido por el mago, se enamora de la princesa Dorinda. Mil veces le advierte el mago que debe refrenar sus apetitos y mil veces intenta él forzar la voluntad de la dama, hasta que es asesinado por otro cortesano sin que el mago pueda impedirlo. Finalmente, los dioses le volverán a la vida y le obligarán a casarse con Laodice, también heredera al trono. La intencionalidad moral de la obra es evidente, y la comicidad escasa.

En cuanto a la comida y la bebida, suelen ser los personajes del estamento bajo, los criados, quienes sueñan con festines pantagruélicos. Las referencias a la comida y la bebida son abundantes, como traspuestas de tantos entremeses que no tienen otra temática que la exhibición de platos. Toribio, en la tercera parte de *El asombro de Salamanca*, justifica la cara tiznada de los otros dos criados de la siguiente manera.

Tiribio:	Yo lo diré: los dos iban
----------	--------------------------

a comerme unos chorizos
que para mí los freía,
e dilus con la satén;
y es el casu, que querían
cogérmela panza abaju,
y la hallarun panza arriba³⁵ (vv. 1281-1287)

Los criados de *La mágica Margarita*, puestos a trabajar en la cocina, fantasean con la comida que van a hacer, una comida carnavalesca y pantagruélica.

En la comedia del mágico Brancanelo, Caupolicán se ofrece a hacer por el herrero cualquier cosa. Uno de los ayudantes, Mochuelo, interviene:

Mochuelo: Pues amigo,
 lo primero es lo primero:
 mis tripas unas con otras
 de pura hambre están riñendo (vv. 337-340).

Caupolicán obra el prodigio y «Transmutase la casa blanca y lo de fuera en un salón con estatuas y espejos, y la fragua y todas las bigornias en aparadores y mesas con manteles, plata y comida» (v. 352+).

Y hay exceso, en definitiva, en todo, también en lo que se cuenta. Un ejemplo de estas exageraciones es esta del gracioso en *El mágico Brocario*.

Corcoba: No conoce su Alteza
 al gran Corcoba, sargento
 del regimiento de Rusia,
 hombre de tan raro esfuerzo
 que, avanzando una muralla,
 hizo con solo un aliento
 que se abriese un boquerón
 por donde entrasen adentro
 más de treinta mil gigantes
 de ochenta varas de cuerpo (f. 8v).

De todos modos, en la comedia de magia el exceso está en todas partes, no solo en los temas y la trama. Está en la escenotecnia, la imaginación, el coste de la producción, el número de participantes, etc. Desde el teatro se colabora en la experiencia del derroche propia de Carnaval. Y

35 En el manuscrito, los dos últimos versos aparecen tachados y sustituidos por: «hacerme a mí el hurto, por / hartarse de golusinas».

esta era, precisamente, una de las críticas que se hacía tanto a la comedia de magia como al propio Carnaval, y la base de las correspondientes prohibiciones.

A su vez, el exceso se relaciona con la violencia. «Desde la Edad Media la violencia es latente, y si se tolera ahora es por su función de válvula de seguridad, o de manifestación simbólica capaz de reemplazar, o de evitar alborotos y revueltas sociales reales» (Stoichita, 1999: 27). A tenor de lo dicho y de los hechos históricos que antes apuntábamos -la relación entre la prohibición del carnaval y el Motín contra Esquilache en 1766- parecería que las revueltas, persecuciones y los palos propinados de burlas, en el carnaval y en las comedias, servirían para conjurar golpes y revueltas con consecuencias más trascendentes en la realidad.

1.3.3 El reino del Caos y la Revolución.

*The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!*
Hamlet, Acto 1, Escena 5

Ya Huerta Calvo (1999a: 43-47) y Álvarez Barrientos han hablado sobre si el Carnaval y las formas literarias carnaavalescas -el primero- y la comedia de magia -el segundo-, son transgresoras o, por el contrario, reafirman al poder instituido. Álvarez Barrientos afirma:

Evidentemente, nuestros autores no se plantean una transgresión ni una revolución, pero tampoco podemos decir que sea el suyo un teatro conformista. [...] La comedia de magia se hace expresión en su tiempo y llega, incluso, a ser considerada como subversiva y transgresora de los valores que quiere instaurar el poder. La razón de tantas críticas [...] estriba en esta consideración (Álvarez Barrientos, 2011: 301-332).

Efectivamente, es un asunto este que no puede decidirse categóricamente de un modo u otro. Aunque el corpus de autores y comedias de magia estrenadas en Madrid en el XVIII es relativamente poco extenso, es lo suficientemente variado y complejo, así como los acontecimientos acaecidos a lo largo del siglo que condicionan la escritura y recepción de los posibles mensajes, como para asumir claramente una u otra postura.

De manera abstracta, podemos afirmar que el carnaval es el reino del caos y, por lo tanto, una revolución, al menos temporal. La palabra revolución hace referencia a ciclo, retorno. Hoy en día, a cambio o mutación. Revolución hace referencia también al Mundo al Revés. Empieza un nuevo ciclo y cambia el orden establecido. Stoichita y Coderch señalan con gran acierto el motivo

por el que una de las prioridades, tras la Revolución Francesa, fue «precisamente elaborar un nuevo calendario que recogiese el nuevo simbolismo del tiempo» (Stoichita y Coderch, 32): se trataba de concienciar del inicio de un nuevo tiempo opuesto al antiguo. El Carnaval y la Revolución suponen la inversión de la *realidad* tal y como se conoce en ese momento.

Como comenta Buezo, la mojiganga dramática «crea la ficción del espectáculo total y participativo dentro de la fiesta teatral barroca, aunque la intervención del público se produce de manera indirecta, al echar mano de una representación que recuerda la participación directa y callejera del Carnaval» (Buezo, 1999: 152). Esta postura concuerda con la de Fernando Doménech, para quien el hecho de que fueran los fiscales y censores de comedias los principales dramaturgos, demuestra que la comedia de magia es un género patrocinado por el poder para, de algún modo, domesticar el Carnaval, conjurar sus potenciales revolucionarios. Es decir, la lógica sería la misma que ya hemos explicado al comentar la institucionalización de los bailes de máscaras por el conde de Aranda, aunque de distinta manera por tratarse de momentos históricos muy diferentes.

Independientemente de que esto fuera, muy probablemente, así, tampoco podemos negar los elementos transgresores. Insisto en este aspecto porque me parece fundamental entender cómo se vivía y entendía la comedia de magia en su momento para tener una mejor comprensión del género y hacer una mejor valoración de la importancia del teatro como fenómeno social (con todo el reconocimiento al trabajo de Andioc, 1988) y político en el XVIII.

Los elementos transgresores a los que me refiero no son tantos los temáticos y los que se derivan de la ficción, sino los que tienen que ver con los aspectos materiales de la representación. El primero tiene que ver con su derivación de la comedia mitológica y la comedia burlesca del XVII. Estos eran espectáculos reservados a la corte, mientras que la comedia de magia es un espectáculo concebido para el público general que concurre a los teatros públicos. La *democratización*, por decirlo de alguna manera, de productos elitistas, siempre significa un cambio en la percepción del mundo.

El segundo elemento tiene que ver con el comportamiento del público del XVIII. Por lo que sabemos, el espectador dieciochesco vivía la representación de manera muy distinta a como lo hacemos hoy, lo hacía como fiesta en la que participaba activamente, con acciones físicas e intercambios lingüísticos tanto con los actores como con el resto de espectadores. Es decir, para el público era un *acontecimiento* (Fischer-Lichte, 2005 y 2011: 321-358), no un espectáculo.

En tercer lugar, podemos referirnos a un aspecto ya comentado en el apartado anterior, la contribución de la comedia de magia a la experiencia del exceso y el derroche que tanto se combatió. Por último, el hecho de que la comedia de magia empezase a representarse en cualquier momento del año significó también una transgresión: la de sacar el carnaval de su tiempo. Como ya Bajtin explicó, en el medievo el Carnaval significaba que existían dos mundos con dos lógicas y órdenes distintos, y cada uno tenía un tiempo reservado.

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada [...] En suma, durante el carnaval «es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia» (Bajtin, 2003, 10).

Lo que ocurre al transgredir esa convención, extender los elementos carnalescos a cualquier época del año, «la inversión temporal que el Carnaval propone, se convierte en una ley permanente» (Stoichita y Coderch, 1999: 24).



10.- *El mundo al revés*, de Jan Steen, ca. 1660, Kunsthistorisches Museum, Viena.

La Revolución es la realización del Carnaval, que se perpetúa en el tiempo. Por eso, como comentábamos antes, tras la prohibición del Carnaval se desata el Motín contra Esquilache y, por eso, tras la Revolución francesa, como tras el Motín contra Esquilache, se vuelve a prohibir el Carnaval. Tras el Motín contra Esquilache no solo se prohíbe y domestica el Carnaval, sino que se propone un tipo de teatro en el que se hayan abolido todas las inversiones carnalescas:

Un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial. Un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos de virtud y patriotismo, prudentes y celosos padres de familia... Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también puestos en ridículo los demás vicios que turban y afligen a la sociedad: el orgullo y la bajeza, la prodigalidad y la avaricia, la lisonja y la hipocresía, la supina indiferencia religiosa y la supersticiosa credulidad (Jovellanos, 1999: en línea).

La cita, que no tiene desperdicio, ha sido citada reiteradamente. Refleja claramente el programa político social del patriarcado burgués y la manera de ponerlo en representación, (y

ejemplifica lo que ya dije al hablar del personaje dentro de la estructura narrativa). Frente a la comedia de magia, que escenifica la *realidad* de la corrupción, las revueltas y los conflictos, el teatro burgués debe mostrar un mundo *ideal* -para una pequeña parte de la humanidad-, un mundo ideal en el que no cabe la utopía carnalesca-distopía burguesa de la igualdad, que solo podía llevar al reinado del caos retratado por Jan Steen: mujeres beodas y sexualmente activas que abandonan las labores domésticas, niños y animales indisciplinados, hombres sensibles con fantasías amorosas y señores dados a los estudios y las artes que cuelgan los aperos de labranza y el trabajo de verdad mientras dejan el gobierno a las mujeres. En definitiva, el desorden del mundo al revés.

2 La Magia.

Walter Benjamin dijo una vez que la primera experiencia que el niño tiene del mundo no es que «los adultos son más fuertes, sino su incapacidad de hacer magia». La afirmación, efectuada bajo el efecto de una dosis de veinte miligramos de mescalina, no es por esto menos exacta. Es probable, en efecto, que la invencible tristeza en la cual se sumergen cada tanto los niños provenga precisamente de esta conciencia de no ser capaces de hacer magia. Aquello que podemos alcanzar a través de nuestros méritos y de nuestras fatigas no puede, de hecho, hacernos verdaderamente felices. Sólo la magia puede hacerlo. Esto no se le escapó al genio infantil de Mozart, quien en una carta a Bullinger señaló con precisión la secreta solidaridad entre magia y felicidad: «Vivir bien y vivir felices son dos cosas distintas; y la segunda, sin alguna magia, no me ocurrirá por cierto. Para que esto suceda, debería ocurrir alguna cosa verdaderamente fuera de lo natural».

Giorgio Agamben, *Magia y felicidad*

En el siglo XVIII se produce un cambio de paradigma que afecta a todos los aspectos de la vida -cultural, social, económico, político, epistemológico, etc.-. Como consecuencia, la Magia y el pensamiento mágico serán denostados como una fase primitiva y superada de la Historia y, consecuentemente, olvidados. En los últimos tiempos, sin embargo, se ha producido un renovado interés por esta rama del saber y sus múltiples disciplinas. Como dicen Eva Lara y Alberto Montaner,

Podemos comprobar, de este modo, que la magia es un tema de indiscutible relevancia en nuestra tradición. En él han recalado numerosos estudiosos de prestigio, de manera más o menos tangencial. No obstante, en cierto sentido, sigue sin otorgársele la relevancia que merece. No nos hallamos ante ningún motivo menor o secundario, en absoluto, sino ante uno de los núcleos en torno a los cuales se articulan nuestra historia

y nuestra literatura. Sin un profundo estudio de los aspectos mágicos no podremos comprender las letras hispánicas en toda su complejidad, puesto que esta se encuentra plagada de elementos, personajes y motivos preternaturales, tanto por herencia (no se puede dejar de mencionar la influencia grecolatina) como por la misma idiosincrasia de la realidad española de los siglos XVI y XVII (por la que desfilan astrólogos, alquimistas, nigromantes, hechiceras, brujas...), que se traslada a las páginas de los libros (Lara y Montaner, 2014: 18).

Si la magia es tan importante en la literatura española renacentista y barroca en general, como han señalado los citados profesores, más aún lo es en un género como el que nos ocupa, que lleva el nombre de comedia de magia. Al contrario que otros estudiosos, afirmo que la magia de las comedias no es un mero entretenimiento, ni una tontería. Por el contrario, pretendo demostrar que la Magia de las comedias que estudiamos tiene, en realidad, bastante relación con la tradición mágica y, en concreto, con la denominada alta magia renacentista.

Para un estudio de los distintos términos asociados a la magia (hechicería, brujería, magia, etc.), me remito al trabajo de Ofelia-Eugenia de Andrés Martín *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, quien también aporta una panorámica de la historia de la Magia en Occidente -y en España- y los distintos saberes de la misma (música, cábala, ocultismo, etc.), y al más reciente y citado estudio de Alberto Montaner y Eva Lara *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, y en el resto de estudios fundamentales que iré citando.

Como decimos, el siglo XVIII es un momento de confrontación entre dos cosmovisiones: la ilustrada, que establece los rígidos límites de lo posible, y la mágica, que destruye esos límites al afirmar la posibilidad de lo imposible. Es por eso que Ofelia-Eugenia de Andrés comenta:

El periodo que presenta un mayor grado de complejidad en cuanto a la brujería, es el siglo XVIII. Pionero en avances científicos y entronizador cartesiano de la razón, no se pudo inhibir totalmente del enorme caudal de hechicería que le precedía. Una paradójica mezcla de empirismo y superstición conforma el período neoclásico (Andrés Martín, 2006: 38).

Efectivamente, en el XVIII pervive esa visión *mágica* del mundo que Ramón Mayrata dice que consiste en «optar porque todo es posible. La magia no es un conjunto de trucos. Es consecuencia de una forma de pensar que viene de muy lejos, cuyo fundamento es el deseo, más poderoso que las limitaciones de la realidad» (Mayrata, [on line]). Federici explica:

El sustrato mágico formaba parte de una concepción animista de la naturaleza que no admitía ninguna separación entre la materia y el espíritu, y de este modo imaginaba el cosmos como un *organismo viviente*, poblado de fuerzas ocultas, donde cada elemento estaba en relación «favorable» con el resto. De acuerdo con esta perspectiva, en la que la naturaleza era vista como un universo de signos y señales marcado por afinidades invisibles que tenían que ser descifradas (Foucault, 1970: 26-7), cada elemento —las hierbas, las plantas, los metales y la mayor parte del cuerpo humano— escondía virtudes y poderes que le eran peculiares. Es por esto que existía una variedad de prácticas diseñadas para apropiarse de los secretos de la naturaleza y torcer sus poderes de acuerdo a la voluntad humana. Desde la quiromancia hasta la adivinación, desde el uso de hechizos hasta la curación receptiva, la magia abría una gran cantidad de posibilidades. Había hechizos diseñados para ganar juegos de cartas, para interpretar instrumentos desconocidos, para volverse invisible, para conquistar el amor de alguien, para ganar inmunidad en una guerra, para hacer dormir a los niños (Thomas, 1971; Wilson, 2000) (Federici, 2010: 194).

De hecho, esta concepción está muy relacionada con la del Mundo al Revés del Carnaval. Como comenta la estudiosa italiana, la magia supone la

inversión total de los valores sociales, que concuerda con la imagen de la bruja como personificación de la perversión moral que sugieren muchos de los rituales atribuidos a la práctica de la brujería: la misa celebrada al revés, las danzas en sentido contrario a las agujas del reloj (Clark, 1980; Kamen, 1972). Efectivamente, la bruja era un símbolo viviente del «mundo al revés», una imagen recurrente en la literatura de la Edad Media, vinculada a aspiraciones milenarias de subversión del orden social (Federici, 2010: 243).

A continuación estudiaremos:

- a) La manera en que la tradición mágica aparece -o no- en la comedia de magia y, por lo tanto, dilucidaremos si el género contribuye de algún modo -consciente o inconsciente- a transmitir estos saberes,
- b) El paradigma de comprensión del mundo que subyace en las comedias de magia, relacionado con la magia de modos diversos, y
- c) La relación entre magia y poder, en concreto, la dimensión subversiva de la magia que explica la necesidad de erradicación de estas prácticas y comedias para la definitiva implantación de la concepción capitalista del mundo.

2.1 La tradición mágica en la comedia de magia.

Aunque la magia es una realidad única, en occidente ha conocido distintas clasificaciones. Así, según el estrato social de los practicantes, se distingue entre alta magia (o magia docta) y

magia popular. Atendiendo a su finalidad, la magia se divide, según San Agustín, en benigna, lícita, llamada Blanca o Teurgia, vinculada a lo divino, y Magia Negra o Goetia (o Goecia), diabólica. Aunque en todos los pueblos del globo, en distintos momentos históricos, podemos encontrar la magia y el pensamiento mágico, en Occidente son conocidas la magia grecolatina, la judía y la musulmana. Precisamente Ramón Llull, en el siglo XIII, y a partir de él casi todos los magos del renacimiento, intentarán lograr una unión del cristianismo con estas tres tradiciones: astrología cristiana, neoplatonismo, cábala cristiana, hermetismo, etc.

Aunque el escolasticismo intentó borrar las diferencias entre unos tipos y otros de magia, haciéndolos pasar siempre por obra del demonio, los magos renacentistas -como Agripa, Giorgi, etc.-, siempre se refieren a la magia lícita. Pico della Mirandola, en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, insiste en las divergencias: «Hay dos formas de magia: una basada del todo en las obras y la autoridad de los demonios [...] la otra, si bien se considera, no es sino la filosofía natural llevada a su entero cumplimiento» (citado por Andrés Martín, 2006: 70).

Athanasius Kircher (1602-1680) en su *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Roma, 1645), distingue un tercer tipo de magia, la magia artificial, que no sería más que la aplicación de la mecánica, la óptica o la acústica a ingenios capaces de provocar asombro. La distinción entre magia natural y artificial es que la primera se basa en los conocimientos de la naturaleza -entraría, pues, en el terreno de las ciencias naturales-, y la segunda es magia aparente, ilusionismo y prestidigitación.

A tenor de lo que cuenta Menéndez Pelayo en el Capítulo IV -«Artes mágicas, hechicerías y supersticiones en los siglos XVI y XVII»- de su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882: 646-677), las diferencias entre estos tipos de magia eran bien conocidas por los españoles en los siglos XVI y XVII gracias a los libros de Francisco de Vitoria (*De arte mágica*, Salamanca, 1565), Pedro Ciruelo (*Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Salamanca, 1556), Martín del Río (*Disquisiciones mágicas*, 1600), Torreblanca (*De magia*, 1618), Benito Pereira (*De Magia, de observatione somniorum el de divinatione astrologica libri tre*, Coloniae Agrippinae, 1598), etc., quienes impugnan las supersticiones y aclaran las prácticas que deben considerarse mágicas -siguiendo a san Agustín y santo Tomás- o meras supercherías. Además, definen las distintas prácticas mágicas -piromancia, hidromancia, aeromancia, etc.- y diabólicas, con las contradicciones que son habituales en esta materia. En el XVIII, el interés por la magia sigue siendo vigente y va más allá de su uso en las comedias. Por las diatribas de Feijoo y la profusión de almanaques y horóscopos, podemos presuponer que está bastante extendido. Sin embargo, es un error pensar que

la magia interesa solo al pueblo inculto, como a menudo se comenta. A partir del testamento de don Martín Marcelino de Vergara, escribano mayor del ayuntamiento de Madrid, en el que se incluía una lista de los 195 volúmenes que componen su biblioteca, con fecha del 22 de julio de 1726 (Barrio Moya, 2005: 341-364), podemos comprobar que también interesa a eruditos y letrados. Como dice Felicidad Patier³⁶,

nada hay mas esclarecedor de los saberes e inquietudes de un individuo relevante que su biblioteca. La lista de los libros que constituyen una biblioteca particular no sólo nos ayuda a recomponer el perfil intelectual del científico o del literato también se descubren los intereses culturales de un período histórico (citado por Barrio Moya, 2005: 362-363).

Entre numerosos libros de devoción, teatro y literatura -Cervantes, Calderón, sor Juana Inés, Salazar etc.-, emblemática, historia, clásicos de la antigüedad como Cicerón y Aristóteles -incluida la *Poética*-, *el Teatro de los dioses de la gentilidad*, de fray Baltasar Victoria, etc., encontramos varios de matemáticas, las obras de Juan Eusebio Nieremberg, conocido cabalista -en concreto su *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las Maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias questiones naturales*, Alcalá, 1649-, y la *Historia y magia natural o ciencia de Filosofía oculta con nuevas noticias de los más profundos mysterios y secretos del Universo visible*, de Hernando Castrillo -jesuita como el anterior-, en una edición de Trigueros. Este último libro se reeditó en Madrid en 1723, se abre con la definición de la magia y las polémicas sobre la misma y, en general, sigue en estas consideraciones a otro jesuita del que hemos hablado, Athanasius Kircher. En estos libros citados y que circulan en el XVIII -del padre Nieremberg, de Hernando Castrillo y también en el *Ars magna lucis et umbrae*, de Atanasius Kircher-, se catalogan los diferentes actos mágicos que aparecen en las comedias³⁷.

En todo caso, la inclusión en la comedia de la controversia sobre la magia y la justificación del tipo que se emplea, así como su naturaleza aparente, es un tópico de la comedia como ya señaló Álvarez Barrientos (2011: 147-148) -no es extraño, pues la Inquisición sigue existiendo y sigue siendo una amenaza real-. Los ejemplos son tremendamente abundantes, y prácticamente no hay comedia en que no aparezca, por lo que me limito a citar el que se incluye en la ya mencionada segunda jornada de la Quinta parte de *El mágico de Salerno*. Cuando la duquesa de Milán se

36 Felicidad Patier.- *La biblioteca de Tomás López*, Madrid, edic. El Museo Universal, 1992., pág. 24.

37 Álvarez Barrientos añade el de Gaspar Schott, *Technica curiosa, sive mirabilia artis, qua varia experimenta pneumática, hydraulica, mechanica, graphica, chronometrica, automatica, cabalistica proponuntur*, Nuremberg, 1664.

asombra ante la conversión de los pelícanos en flores, don Juan la tranquiliza:

Don Juan: No el carmín tirio
 de vuestras mejillas deje
 la substituyan jacintos,
 que esta es una habilidad,
 que de Estudiante he aprendido,
 que llaman la Magia blanca,
 en que ni hay pacto ni hechizo,
 sino la diversión sola,
 como la que habréis oído
 de Don Juan de Espina, pues
 en Milán vivió, y prodigios [...] (p. 14).

En realidad, la magia de este galán es obra del pacto, como la de casi todas las comedias del primer tercio de siglo. Se justifica así la existencia de la magia dentro de la ortodoxia, como magia diabólica, para evitar la censura y la Inquisición. Pero también aparecen magos paganos de la Antigüedad, como Apolonio, magos africanos, es decir, musulmanes, que siempre son nigromantes según el prejuicio de la época, o magos orientales, practicantes de la magia blanca o natural.

2.1.1 Alta magia y magia popular.

*En total, es magia aquello cuya causa está mayormente
oculta a la razón y difícil de aclarar.
Liber Picatrix, p.6*

La Europa medieval estuvo atravesada de prácticas mágicas y ocultistas³⁸, derivadas de los cultos paganos, que no desaparecieron con el cristianismo.

A pesar del cambio de escenario, la magia, la brujería, la adivinación y otras artes esotéricas consiguieron mantenerse como expresiones fundamentalmente paganas. Tenían la supervivencia asegurada porque ofrecían una forma alternativa de búsqueda de respuestas a la existencia humana, respuestas que el cristianismo no había sido capaz de dar [...] El teatro español desde sus comienzos hasta el siglo de Oro describe esta realidad. Nos muestra que incluso en un país europeo tan cristianizado como España existe un sustrato pagano que desafía todos los intentos de erradicación (Lima, 2010: 46)

38 Ocultismo, término que se usa para «describir las muchas formas en que el ser humano ha intentado entender un conocimiento secreto cuya existencia intuía pero que le era inaccesible por los medios habituales» (Lima, 2010: 10). Para Montaner es anacrónico utilizarlo antes del XIX, pues es en ese siglo donde surge el término y su significado más conocido, como sistema organizado de conocimientos y prácticas mágicas.

En España, la práctica de estas artes debía estar tan extendida que Alfonso X establece en *Las siete partidas* las definiciones de todas estas actividades, determina cuáles son lícitas y cuáles están prohibidas, y asigna las penas correspondientes a estas últimas. Así, está prohibida la adivinación en sus diferentes modalidades -excepto la astrología si es realizada por sabios-, la necromancia, los brebajes mágicos, las figuras de cera y otros hechizos para enamorar (Lima, 2010: 19-20). A Alfonso X debemos también la traducción de un famoso libro de magia talismánica hispano-árabe, el *Liber Picatrix*, cuya difusión llegaría hasta el siglo XVIII.

Después, todo ese sustrato mágico fue considerado herejía, perseguido y prácticamente erradicado en uno de los mayores genocidios de la Historia europea, la caza de brujas (y brujos) llevada a cabo por la Inquisición a finales de la Edad Media. En su excelente *Calibán y la bruja*, la profesora Silvia Federici ha estudiado las implicaciones políticas de este episodio funesto. Se trataba de acabar con las nociones aparejadas a las prácticas mágicas e imponer una nueva visión del mundo, la del incipiente capitalismo.

La erradicación de estas prácticas era una condición necesaria para la racionalización capitalista del trabajo, dado que la magia aparecía como una forma ilícita de poder y un instrumento *para obtener lo deseado sin trabajar*, es decir, aparecía como la puesta en práctica de una forma de rechazo al trabajo. «La magia mata a la industria», se lamentaba Francis Bacon, admitiendo que nada encontraba más repulsivo que la suposición de que uno podía lograr cosas con un puñado de recursos inútiles y no con el sudor de su propia frente (Bacon, 1870: 381) [...] la mera existencia de creencias mágicas era una fuente de insubordinación social (Federici, 2010: 194-196)

Situar la producción y el dinero como valores hegemónicos, suponía sustituir la idea de comunidad por la de individuo y la de propiedad comunal por propiedad privada. La capacidad reproductora de las mujeres pasaba a tener la consideración de actividad económica y los cuerpos humanos la de máquinas y mercancías.

La caza de brujas y el capitalismo acabaron con una forma de entender el mundo, pero no acabaron con el interés del ser humano por descubrir los misterios del mundo y de la existencia, base de todo conocimiento mágico. Al revés. Si bien entre la clase baja o popular pervivió lo que hemos dado en llamar *superstición*, en el Renacimiento el estudio de la Magia y el ocultismo -como posteriormente se denominó- se desarrolla entre los intelectuales más preeminentes y los poderosos³⁹ -quizás porque la nueva concepción del Poder, denominado absoluto, requería poseer

39 Aurelio González, en su ponencia «Demonio, ángeles y conjuros en el teatro cervantino», dentro del Coloquio

también el Saber absoluto-. En su intento de volver a una supuesta época dorada del pasado, el humanista renacentista recupera también los grandes libros de la magia antigua. Solo que, como ha demostrado Frances Yates, se cometió un error de datación: todas estas obras fueron escritas en los siglos II y III d.C.

En realidad, [el mago renacentista] no hacía más que volver al marco pagano del Cristianismo primitivo, a aquella concepción religiosa del mundo, fuertemente impregnada de influencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados que buscaban una respuesta al problema de la vida, distinta de la que les ofrecían sus contemporáneos, los primeros cristianos (Yates, 1987: 18).

Así el *Corpus Hermeticum*, o sea, las obras completas atribuidas al supuesto sacerdote egipcio Hermes Trimegisto, llegó a Europa en 1460 a instancias de Cosme de Médicis, aunque el *Asclepio* se conocía desde el siglo IV y durante toda la Edad Media. En la corte de Cosme y en la de su nieto Lorenzo trabajan dos de los grandes magos renacentistas Ficino y Pico della Mirandola, introductores del hermetismo, el neoplatonismo y la cábala cristiana. Otras cortes renacentistas serán también lugares de encuentro de magos, como la de Isabel I de Inglaterra, la de Rodolfo II de Praga, o la española de Felipe II. A España llegaron y se publicaron las obras de los más destacados cultivadores de la *filosofía oculta*, como se denominaba esta alta magia o magia docta en el Renacimiento. Además de los ya nombrados, de John Dee (*Monas Hieroglyphica*, 1564), Robert Fludd (*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, 1617), Cornelio Agripa (*De occulta philosophia libri tres*, Colonia, 1533), Giulio Camillo (*L'Idea del Theatro*, 1544), Francesco Giorgi (*De harmonia mundi totius*, 1525), etc. Como cuenta René Taylor en su libro *Arquitectura y magia* (2006), sobre la construcción del Escorial⁴⁰, tanto la biblioteca de Felipe II como la de su arquitecto Juan de Herrera estaban bien provistas de libros de Camillo, Ficino, Bruno, Ramón Llull y Dee⁴¹, por quien Herrera sentía un gran aprecio, entre otros.

Internacional «Esoterismo y brujería en la Literatura del Siglo de Oro», celebrado en Burgos del 5 al 7 de mayo de 2015, aportó la noción de «esoterismo de estado», y afirmó razonadamente que no había tal distinción entre magia popular y magia culta.

40 Taylor nos revela la identificación entre Felipe II y el rey Salomón, sus respectivos padres (Carlos V y David), y la asociación entre el Escorial y el templo de Salomón. Para Herrera, el arquitecto es un mago, el palacio el resultado de una operación mágica y, por lo tanto, el Escorial un edificio hermético.

41 John Dee, además de mago fue un gran científico y arquitecto. Como plantea Frances Yates en su *Theatre of the world*, seguramente fue el arquitecto de The Globe (Contreras, 2010a). Sus libros científicos más importantes son el *Proopaedeumata Aphoristica* (1558), sobre matemáticas, física, astrología y magia, en el que se anticipa, en cierto modo, a la Ley de la gravedad de Newton, una traducción y edición de los *Elementos*, de Euclides (1570) y el *Parallacticae commentationis praxosque* (1573), que contiene métodos trigonométricos para calcular la distancia de la estrella conocida como la supernova de Tycho Brahe descubierta en 1572. Pero también tiene otros libros mágicos:

Después de su muerte se encontraron *Mysteriorum Libri Quinque*, cinco libros en el que se recogen

Hay que recordar que la corte española de Felipe II tuvo una relación muy estrecha con la isabelina y con el Nápoles del XVI, «uno de los principales centros de magia y de donde salieron magos tan notables como Guarico, Porta, Bruno y Campanella» (Taylor, 2006: 47).

En las comedias de magia del XVIII se hace referencia directa o indirecta a estos magos o sus enseñanzas. Así, en la primera parte de *El asombro de Jerez*, Juana la Rabicortona afirma:

Juana: Quién ha aprendido
 en la Mágica de Porta,
 que la contiene este libro (*saca un libro*)
 a hacer mayores portentos,
 que Juana el nuevo prodigio
 de Jerez (p. 16).

Se refiere a *Magia Naturalis*, de Giambattista della Porta, publicado en 1558, un tratado científico de la época, en el que se explica, en concreto, el funcionamiento de la cámara oscura y la linterna mágica, típicos ejemplos de magia natural.

En la segunda jornada de la quinta parte de *El mágico de Salerno*, en el parlamento ya citado, don Juan explica que la finalidad de su magia blanca es la diversión. En realidad, esta alusión nos sitúa, en realidad, en el terreno de la magia artificial teorizada por el jesuita Atanasius Kircher. Kircher describe cómo hacer distintos ingenios ópticos, mecánicos e hidráulicos con fines lúdicos, y eso serían las habilidades que don Juan ha realizado para la duquesa de Milán.

Sin embargo, el aludido don Juan de Espina, en las obras de Cañizares, se nos presenta como un neo-platónico o teurgo.

Don Juan: Yo nací en España, en donde
 desde mis primeros años
 estudié la magia blanca,
 que es un último y un alto
 conocimiento, en extremo,
 de los secretos más raros
 de la gran filosofía,
 las virtudes penetrando

todas las sesiones de invocaciones, sus experimentos con la magia angélica y el alfabeto enoquiano, *Mysteriorum Liber Sextus et Sanctus (Liber Loagaeth)*. Descrito como el «Libro de los Secretos y Llave de este Mundo», su contenido fue revelado por los ángeles. *Compendium Heptarchia Mysticae* y *De Heptarchia Mystica*, libros sobre sus prácticas mágicas y técnicas de comunicación con los ángeles (Contreras, 2010a: 86).

intrínsecas de las cosas
exquisitas, donde hallamos
asombros, que cada día
vemos y experimentamos.
Y aun por eso la llamó
Plotino esclava, que al lado
va de la naturaleza
sus efectos estudiando,
y sus hechos adquiriendo.
Y una vez que de su mano
la tiene, obra los portentos
que consiguió Alberto Magno,
haciendo hablar la cabeza,
que de yerbas ha formado;
Architas, con las palomas
que iban los aires cortando,
siendo de madera, el fuego
fingido, el mar imitado,
el aire sólido, el día
nocturno el monte volando;
de Rogerio, a quien la Italia
veneró no ha siglos tantos.
Todo esto lo ejecutaba
yo, sin haber deslizado
de la magia natural
el abominable trato
de superstición, prestigio,
nigromancia ni encanto
pues ésa es la magia negra,
cuyo estudio está vedado (vv. 243-280).

Como vemos, don Juan alude en primer lugar a Plotino, primer filósofo sistemático de la escuela neo-platónica, y describe sucintamente en qué consiste. Su explicación coincide con esta de Facundo Tomás:

El neo-platonismo explicaba filosóficamente lo que la magia y las religiones llevaban a la práctica cotidianamente, la presencia de los dioses en sus estatuas, la actuación del mundo de los espíritus en la vida; concebir el universo como una gradación cuya expresión más baja era la materia inerte y las ideas y espíritus puros su manifestación suprema, permitía establecer cortes longitudinales que ponían en conexión determinados elementos del mundo material con otros del espiritual; cada deidad estaba así relacionada con ciertas plantas o minerales, tenía sus fórmulas rituales específicas y era posible conjurar su presencia actuando mediante las manifestaciones que le eran propias. Lo que estaba estructurado como discurso filosófico en el platonismo y neoplatonismo se transmutaba en magia en su aplicación religiosa; el pensamiento mágico era el correlato de los sistemas de ideas que ligaban el mundo visible y tangible a fuerzas espirituales de cualquier índole (Tomás, 2007: 67-68).

Los otros tres magos aludidos por don Juan de Espina son Architas -siglo IV a. C., filósofo de la segunda generación pitagórica, primero en aplicar la matemática a la mecánica y amigo íntimo de Platón en cuyas teorías influyó-, y Alberto Magno y Roger Bacon, los dos grandes magos del siglo XIII. El gran prodigio que va a realizar don Juan de Espina en Milán, en el que se sustenta toda la trama, está sacado precisamente de uno de los portentos que se atribuye a estos dos magos, la elasticidad del tiempo, hacer que unos minutos parezcan meses o años.

La concepción de la magia en la serie que nos proponemos estudiar con mayor detenimiento, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez, se apoya en las enseñanzas de otro neo-platónico, Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), cuya obra *De occulta philosophia*,

se divide en tres libros. El primero es sobre la magia natural, o sea la magia del mundo elemental; enseña cómo poner en relación las diferentes sustancias según las simpatías ocultas que existen entre ellas, para llevar a cabo operaciones de magia natural. El segundo libro es sobre la magia celestial, o sea sobre cómo atraer y usar la magia de las estrellas; Agripa califica esta clase de magia de matemática, porque sus operaciones dependen de los números. Y el tercer libro es sobre la magia ceremonial, es decir la magia dirigida hacia el mundo supercelestial de los espíritus angélicos, más allá del cual está el *opifex* Único, o sea el Creador mismo [...] Las doctrinas matemáticas son tales que presentan una necesaria afinidad con la magia, y aquellos que enseñan esta última sin ellas van por un camino erróneo, obran en vano y nunca obtendrán el efecto deseado (Yates, 2001a: 84-85).

En la segunda parte de esta serie, la criada Inés explica así quién es su ama:

Inés:	Señores, contado en plata, esta es una perseguida belleza, porque naciendo noble, igualmente que rica, se dio a los doctos estudios, de matemática altiva; y viviendo entre pazguatos y tontos, (que esta semilla cunde gracias a Dios, tanto, que no hay ya donde no asista) por muchos prodigios suyos, dieron pues en perseguirla, y vive aquí retirada con su hacienda y su familia, encomendándose a Dios, y haciendo una santa vida (vv. 613-628).
-------	---

Ante lo que don Manuel responde:

Don Manuel: La matemática, es arte,
 cuyo ejercicio, no indica
 pacto nigromante alguno;
 y así que se la persiga
 no es razón (vv. 633-637).

Estas afirmaciones, que hoy nos parecen triviales, son en realidad, en la época, todavía bastante escandalosas. En estos parlamentos se plantean dos cuestiones controvertidas: una, la relación de las matemáticas con la física, dos, la independencia de la ciencia de toda metafísica. Respecto a la primera, recordemos que uno de los peores delitos durante el siglo XVI y XVII era, precisamente, el de *calcular*, pues se consideraba una actividad demoníaca. De ahí que a los magos se les represente rodeados de libros con números y figuras geométricas y en la realidad se quemasen los libros de matemática como libros de conjuros y se persiguiese a muchos de los magos citados. El mismo Francis Bacon, padre de la ciencia moderna -quien según Frances Yates (2008: 168-172) parte de las premisas de los magos naturales, herméticos y cabalistas-, elude el término *matemáticas* en su obra fundacional, *Novum Organum* (1620), porque en la época de Jacobo I esta disciplina está directamente relacionada con la nigromancia. En el siglo XVIII, las matemáticas se estudian en las universidades españolas, pero es la cátedra menos prestigiosa y peor pagada. El famoso dramaturgo y escritor de almanaques, Torres Villarroel⁴², ocupó esta cátedra meramente por aclamación popular⁴³. Respecto a la segunda cuestión, en España, a finales del XVII, algunos novatores fueron juzgados y ejecutados por solicitar la separación de ciencia y filosofía -y, por lo tanto, religión-. Todavía en 1724, los profesores de universidad Diego Mateo Zapata y Juan Muñoz Peralta fueron encarcelados (Díaz Navarro y Doménech Rico, 2012: 19) por hacer declaraciones más tímidas que las implícitas en los parlamentos de *El asombro de Salamanca*. La primera publicación en la que se aborda de forma explícita la independencia de la ciencia de todo discurso metafísico será en los dos tomos de *Medicina Scéptica y Cirugía Moderna, con un tratado de Operaciones Quirúrgicas* (1722 y 1725) de Martín Martínez (1684-1734), médico honorario del rey, con cuya protección contaba para poder escribir la obra que, sin embargo, suscitó una gran polémica y literatura pro y anti escéptica y pirrónica. En los años siguientes, Felipe V consiguió expulsar del gobierno a tradicionalistas y teólogos, pero alguien como Feijoo no se atreve a afirmar explícitamente su

42 Torres, al parecer, pronosticó la muerte de Luis I, el motín contra Esquilache y la Revolución Francesa.

43 Sobre Torres, es interesante la introducción a la edición de las obras breves llevada a cabo por Díaz Navarro y Doménech Rico (2012), además de las reflexiones de Medina (2009). También el portal dedicado al escritor en www.cervantesvirtual.com, dirigido por Manuel María Pérez López.

adhesión a las teorías de Bacon, Boyle y Newton hasta 1743, dos años después del estreno de la comedia a la que nos referimos. Por supuesto, Feijoo, como toda la teoría e historia de la ciencia hasta hoy, se refiere a los trabajos *científicos* de Boyle y Newton y elude mencionar las actividades mágicas y alquímicas de ambos, sin las cuales, por cierto, nunca hubieran llegado a realizar sus descubrimientos.

Unos años más tarde, en 1749, se estrena *También la ciencia es poder y mágico de Ferrara* en la que se ve la siguiente mutación en la tercera jornada:

Trasmútase todo en el templo de las ciencias, en que se verán todas las pertenecientes a la matemática, aritmética, geografía, náutica, música, astronomía, pintura y filosofía, repartidas entre las columnas con sus atributos. En el centro sobre una hermosa gradería se verá un tabernáculo en que estará la matemática; en los cuatro remates habrá cuatro ninfas, y sobre el de en medio un sol de movimiento (f. 31r).

El mago de Ferrara, Rogerio⁴⁴, explica ya abiertamente la relación intrínseca entre magia y matemáticas.

Rogerio: La matemática es ciencia
 con los artes celebrados
 que de ella dependen, es
 lo que fundamento dando
 a la magia natural
 aquí os representa, Carlos (f. 32r).

En la cuarta parte de *El anillo de Giges*, estrenada en 1747, también se asocia matemática y magia escenográficamente, cuando se ve la

estancia de Zoroastres, magnífico salón de alabastro con piedras transparentes, las molduras y cornisas de jaspe negro. En la proyección de cada bastidor, sobre la basa correspondiente, habrá un ábalo grande en que esté pintada una de las artes magas, de suerte que en todos los bastidores están todas con los atributos que se dirá. En el centro, sobre una basa grande, estará un globo matemático y sobre él la estatua a caballo, que a su tiempo vuela y hundiéndose el globo saldrá Zoroastres (27 r-v).

En la primera parte de la serie del *Asombro de Salamanca*, otro personaje describe las

⁴⁴ Basado muy libremente, seguramente, en Pellegrino Prisciani (1435-1518), bibliotecario, humanista y astrólogo del duque de Este. A Prisciani se debe el diseño del conjunto iconográfico del Palazzo Shifanoja (Esteban, 2002: 156 y ss.), inspirado en el *Picatrix*, la organización de los espectáculos en la corte de Este, y un tratado sobre teatro titulado *Spectacula*.

actividades mágicas de la maga Cristerna del siguiente modo:

Juan Chamorro: Yo iba una noche a su cuarto,
y la vi con tantas velas
(por el hueco que la llave
en la cerradura deja)
que creí que en Barahona⁴⁵
me hallaba ya; hasta las trencas.
Ella voceando allá dentro,
gruñendo como una suegra,
por no sé qué ingrato o turco;
zas, de un golpazo se cuela
hacia el techo, y allá vas,
Dios te la depare buena,
que ya voló como un cuervo;
entré con gente a la pieza,
mas, cogila, ¡por el rabo! (vv. 257-271).

Juan Chamorro asocia lo que ve con la brujería -de ahí la referencia a Barahona- pero, de acuerdo con la conexión establecida con Agripa, también puede ser un ritual propio del mago más elevado, pues las velas y las palabras dichas -seguramente en latín o griego, y por eso a Chamorro le parecen gruñidos- tiene por objeto viajar velozmente, uno de los conjuros contenidos en uno de los libros de magia más conocidos e importantes de la tradición mágica, *La clavícula de Salomón*. De ese modo Cristerna logra llegar a Salamanca antes que el resto de personajes.

En todo caso, se establece claramente la diferencia con la magia popular. La misma criada Inés se burla en la segunda parte de otro criado diciéndole en qué pasan su tiempo:

Inés: preparando los enredos
 del brujear, como es meter
 alfileres a un muñeco,
 plagar de sarna un donlindo,
 adobar un ojo a un tuerto,
 poner dientes a un buboso,
 y quitárselos a un muerto,
 que son materias del arte (vv. 144-151).

En la serie que nos ocupa, pues, es relevante la diferente consideración frente a los asombros

45 Se refiere a una serie de procesos que siguió la Inquisición en el siglo XVI y en que se juzgó a unas brujas por ir a celebrar fiestas diabólicas y aquelarres en los campos de la villa soriana de Barahona. La documentación está en el tribunal de Cuenca. Por su parte, en la actualidad el pueblo de Barahona ofrece rutas turísticas con los principales puntos de interés de su historia de brujas convenientemente señalizados.

y la magia de unos y otros personajes. Por ese motivo, cuando el gracioso pretende pasar por mago, nadie le cree:

Toribio: No señor mío.
You también [vuiu en pretina],
porque soy mastemático.
Doña Juana: Pues tú, di, ¿en que lo ejercitas?
Toribio: A un hombre volví carnero,
y a un elefante, en hormiga.
Don Sebastián: Aparta loco (vv. 637-643).

Como en otras obras, se da

la ambigüedad que destacaba Caro Baroja en su estudio tantas veces citado: los personajes populares, entre los cuales destacan los criados, sospechan siempre estar en presencia de encantamientos diabólicos, mientras que los cultos creen en la posibilidad de una magia blanca que, nacida del estudio y del conocimiento de las leyes del cosmos, obre aparentes prodigios (Doménech, 2008: 319).

Ese es el motivo por el que la única magia que se trata en serio en las comedias es la magia docta, mientras que la popular se desdeña y presenta como mera superstición o motivo de risa. Así ocurre cuando uno de los personajes bajos -un soldado pobre- de la última comedia estrenada en el siglo, *El mágico en Cataluña*, asegura:

Rocafort: Pero que hay hechicería,
magia, brujas, o cumpuesto
de artes infernales, yo
lo juraré, que es muy cierto (p. 25).

2.1.2 Las cualidades del mago y la maga: la teurgia.

Ya Álvarez Barrientos (2011: 48) identificó al mago como científico y mostró la diferencia entre milagro y prodigio. El historiador de la ciencia Hugh Kearney, en *Orígenes de la ciencia moderna*,

encuentra tres tradiciones científicas diferentes en el desarrollo de la ciencia contemporánea, acabando así con una visión unívoca y progresista. La tradición organicista, relacionada con la biología y la lógica, parte de Aristóteles, Galeno y Ptolomeo y entiende al científico como un lógico. [...] La tradición mecanicista

considera a Dios no un mago sino un ingeniero y ve el Universo como una máquina. Los científicos principales de esta tradición son Arquímedes, Galileo o Descartes entre otros (Contreras, 2010b: 146).

Finalmente, en la tradición mágica, el científico es un místico que, siguiendo la tradición hermética, neoplatónica y pitagórica, trata de descubrir la armonía matemática del cosmos, descifrar los códigos de la naturaleza y comprender el mundo. Así es como se presentan, en los versos transcritos, los citados Juan de Espina y las magas Juana la Rabicortona y Cristerna, sin distinción del sexo del/la protagonista. Las magas de estas comedias no son hechiceras ni brujas, al menos no como las presenta el *Malleus Maleficarum*, por ejemplo, sino que actúan igual que sus colegas masculinos. La descripción de Juan de Espina y Cristerna nos recuerda a la que Pico ofrece en su *Discurso de la Dignidad del Hombre*, donde presenta al hombre renacentista como mago e, incluso, la derivación de Giorgi, para quien el mago renacentista es también un santo o, como dice Agripa, «un cabalista cristiano, piadoso y bueno» (Yates, 2001a: 113). Pico cita a Zalmoxis, Zoroastro, Pitágoras, Alkidi, Roger Bacon, Guillermo de París, Platón, Homero y un largo etc., para demostrar su tesis.

Hemos propuesto también teoremas mágicos, en los cuales hemos sostenido que la magia es doble, fundándose la una exclusivamente en las obras y la autoridad de los demonios, cosa del todo execrable y monstruosa; la otra en cambio, si bien se la considera, no es sino la consumación absoluta de la filosofía natural. Los griegos, teniendo presente la una y la otra, indican la primera, no considerándola de ningún modo digna del hombre de magia, con el vocablo γοετεια [goeteia]; a la segunda en cambio, la llaman con el propio y peculiar nombre de μαγεια [mageia], como perfecta y suprema sabiduría. Como dice, en efecto, Porfirio: en lengua persa mago tiene el mismo significado que entre nosotros «intérprete y cultor de las cosas divinas». Grande entonces y aun grandísima, oh padres, es la disparidad y diferencia entre estas artes. La primera es condenada y execrada no sólo por la religión cristiana, sino por todas las leyes, por todo Estado bien ordenado. La segunda, en cambio, la aprueban y abrazan todos los sabios, todos los pueblos amantes de las cosas celestes y divinas. Aquella es más fraudulenta entre todas las artes; ésta es firme, digna de fe y sólida. Cualquiera que practicó aquella, lo disimuló siempre, porque habría acarreado ignominia y daño al autor; en el ejercicio de ésta, por el contrario, en la Antigüedad y casi siempre después, se buscó suma celebridad y gloria en las letras. Aquella no tuvo nunca por estudioso al filósofo y al hombre deseoso de aprender las buenas artes; para aprender ésta, Pitágoras, Empédocles, Demócrito y Platón recorrieron los mares y a su regreso la enseñaron y la tuvieron como arte suprema en sus misterios. Aquella en tanto que no garantizada por razón alguna, no es aprobada por ninguna autoridad; ésta, como ennoblecida por ilustres genitores, tiene sobre todo dos cultores: Zalmoxis, que fue iniciado por Abaris el hiperbóreo, y Zoroastro, no aquel en quien acaso piensan ustedes, sino el hijo de Oromasio. En qué consiste la magia de ellos lo dirá, si lo interrogamos, Platón en el Alcibiades: la magia de Zoroastro no era sino la ciencia de las cosas divinas, que los reyes persas enseñaban a sus hijos para que aprendieran a regir el propio Estado según

el ejemplo del orden del mundo; nos responderá en el Cármides que la magia de Zalmoxis es la medicina del alma con que se logra la templanza interior, así como con la otra, la salud del cuerpo. En las huellas de éstos perseveraron Carondas, Damigeron Apolonio, Ostanes y Dárdano. La siguió Homero quien, como demostraremos un día en nuestra Teología poética, simbolizó en el viaje de su Ulises lo mismo todas las otras ciencias que ésta. Los siguieron Eudoxo y Hermipo; los siguieron casi todos aquellos que investigaron a fondo los misterios pitagóricos y platónicos. Entre los modernos que la abordaron encuentro tres: el árabe Alkindi, Rogelio Bacon y Guillermo de París. La recuerda también Plotino en el pasaje donde demuestra que el mago es ministro y no artífice de la naturaleza; aquel hombre sapientísimo aprueba tal clase de magia y la sostiene, mientras en cambio, aborrece a tal punto la otra que, invitado a los ritos de los malos espíritus, respondió que era mejor que ellos fueran a él y no él a ellos. Como que aquélla, en efecto, hace al hombre súbdito y esclavo de los poderes del mal, así como ésta lo hace príncipe y señor de ellos. Aquélla no puede reivindicar ni el nombre de arte ni el nombre de ciencia; ésta, llena de misterios profundísimos, abraza la más alta contemplación de las cosas más secretas y, finalmente, el conocimiento entero de la naturaleza. Ésta, como trayendo desde las profundidades hacia la luz las benéficas fuerzas dispersas y diseminadas en el mundo por la bondad de Dios, no tanto cumple milagros cuanto se pone al servicio de la naturaleza milagrosa; ésta, perescrutando íntimamente el secreto acuerdo del universo, que los griegos llaman de modo más significativo συμπ(τη)εια [sympáttheia], habiendo explorado el mutuo vínculo de las cosas naturales, adaptando a cada una de las congénitas lisonjas que se llaman ιυνξ [iunx], esto es, encantamiento de los magos, lleva hacia la luz, como si fuese ella misma el artífice, los milagros escondidos en las profundidades del mundo, en el seno de la naturaleza, en los misterios de Dios; y como el campesino lo hace con los olmos y las vides, así el mago desposa la tierra y el cielo, esto es, las fuerzas del mundo inferior con las dotes y las propiedades superiores (Pico della Mirandola, 2006: 30-32).

Nuestros magos y magas son, pues, amantes de la sabiduría, como comenta Pico, y como lo es Polifilo. Me refiero, por supuesto, al personaje de la *Hypnerotomachia Poliphili* o *El sueño de Polifilo*⁴⁶, publicado en Venecia en 1499. Se trata de un libro extraño. Para algunos es una simple novela erótica, para otros un libro hermético, cuyo significado todavía no se ha descifrado con certeza, pero que tiene que ver, según Kreutzulesco, con el viaje del alma en busca de la sabiduría divina. La trama comienza con Polifilo, enamorado de Polia, que duerme y sueña que duerme. En ese sueño dentro del sueño, entra en un bosque oscuro y va pasando por distintos lugares. Al principio encuentra unas imágenes que él descifra siguiendo la *Hieroglifica* de Horopalo, lo que da una pista de cómo debe descifrarse el resto del libro. Parte de la fábula y los símbolos son reconocibles en *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela (al margen de que esté inspirada en la historia real de Pietro Bailardo, o de sus deudas con la comedia del arte italiana y la del XVII español, como ha visto Fernando Doménech). Como el sueño de Polifilo, la primera parte de la serie comienza con Pedro Vayalarde en un bosque, donde ve a Diana con venablo (como Polia,

46 Inspirado en el *Roman de la Rose* y la *Divina comedia*.

imagen de la sabiduría. Pero todavía es mayor la coincidencia, porque en la parte en que Polia narra su versión de la historia, cuenta cómo cuando conoce a Polifilo lo rechaza, porque ella ha hecho promesa de castidad y vive en el templo de Diana). Pedro no duerme, pero repetidas veces dice que el mundo es una ficción, o sea, un sueño. Lucha con una fiera para salvar a Diana (en este caso un oso, en el Polifilo un dragón), y después el diablo le muestra una visión de su amada: «Vese una fuente, y encima de ella un árbol, y en su copa habrá una ventana, y abriéndola, se verá a Diana asomada en ella» (p. 4). Se enamora de Diana como Polifilo se enamoró de Polia, al verla a través de una ventana. La imagen debe entenderse alegóricamente (pocos versos antes Pedro alude a la emblemática y en otro momento de la serie se refiere a la *Iconología* de Ripa como libro para entender las imágenes propuestas en las mutaciones, igual que el Polifilo habla del *Hieroglifica* de Horopalo). Solo Pedro puede ver la belleza de Diana porque cuando le pide al gracioso Chamorro que mire, la amada desaparece y se ve un monstruo. Hay también en ambos libros viajes en barco, ninfas con las que se encuentra el *guerrero del amor*, faunos y jardines con fuentes. Lo cierto es que los jardines del placer humano, luego jardines de Venus -de amplia difusión en libros de emblemas-, y los jardines de la contemplación divina o montes carmelos, con sus fuentes de la eterna juventud y de la verdad, respectivamente, abundan en la literatura y en la práctica ya en los siglos precedentes y son un tópico de las comedias de magia. No por ello hay que desdeñarlos, sino al revés. Los dramaturgos y escenógrafos pondrán especial interés y cuidado en renovar estas escenas en cada estreno y reposición, así como los arquitectos lo hacen en diseñarlas para las plazas de las ciudades. Un ejemplo de ello son las fuentes del arquitecto Pedro Ribera, maestro mayor de Madrid, constructor del coliseo de la Cruz y escenógrafo de algunas comedias, a quien Jovellanos acusaba de hacer arquitecturas extravagantes copiadas de las tramoyas teatrales.

Las alegorías del Polifilo, reinventadas en tantos jardines hasta finales del siglo XVIII, son en realidad auténticos SOS lanzados por aquellos náufragos de la libertad intelectual que fueron los humanistas, cuya desaparición denuncia Aldo [Manuzio], en uno de sus prólogos, por una «vuelta a la violencia y la barbarie». Hay que leer las lamentaciones de Aldo a la muerte de Pico della Mirandola para comprender el alcance del drama (Kreutzulesco-Quaranta, 2005: 61)

De todos modos, todas las comedias de magia del siglo, excepto quizás *Duendes son alcahuetes*, más que en el Polifilo se basan en el mito de Fausto, tanto si tienen como protagonistas a magos y magas históricos o inventados. Precisamente esta dignificación de la búsqueda del conocimiento las entronca tanto con la tradición renacentista como con la posterior, y las sitúa totalmente en su época. Como muy bien ha visto Robert Lima,

El siglo XVIII, que se enorgullecía de la prevalencia de la razón, vio en Fausto a un ser humano en busca de un fin encomiable y no a un ser perverso[,] que confirmaba la relación del hombre moderno con el Adán bíblico expulsado del Paraíso. El ansia de saber de Fausto era análoga a la de los enciclopedistas y filósofos de la Ilustración y como resultado se cuestionó la condenación de Fausto (Lima, 2010: 68).

Quizás la verdadera cuestión que subyace en la crítica ilustrada a los magos de las comedias sea de clase, como lo eran las críticas de Moratín a los dramaturgos que las escribían. Como vemos, estos dramaturgos eran más *doctos* que *ignorantes*.

2.1.3 Escenotecnia y mancias.

El saber vigente afirma que hay 92 elementos en la Naturaleza y que ninguno puede transformarse en otro. El saber vigente, por lo tanto, proporciona al Magnus Opus su gran aliciente: es imposible. Sólo lo imposible merece el esfuerzo supremo; sólo lo imposible es, al fin y al cabo, serio.

Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio del cielo y la tierra*.

La escenotecnia se confundió con la magia en muchas ocasiones y muchos escenógrafos eran tenidos por magos, como hemos comentado. Las mutaciones y efectos escenotécnicos de las comedias trataban de conseguir los actos mágicos de las tramas, que emulaban los actos mágicos de los libros de magia. Como hemos constatado, en el siglo XVIII circulan en España los libros de autores españoles y extranjeros, magos o censores, de los siglos XVI y XVII que hemos citado y se siguen reeditando, a la vez que se escriben nuevos. En ellos se catalogan los diferentes actos mágicos que aparecen en las comedias.

La escenotecnia se había usado ya en el teatro griego y en el teatro medieval (Massip Bonet, 1997) siempre unida a manifestaciones sobrenaturales de carácter divino, con la intencionalidad de causar asombro, como argumento apabullante para demostrar el poder de unos u otros dioses. En el Renacimiento y Barroco se desarrolla extraordinariamente (Aracil, 1998), como veremos en el siguiente capítulo, con la emergencia de un nuevo poder (Merino Peral, 2010; Neumeister, 2000) que requiere de nuevos métodos de puesta en escena todavía más maravillosos. A medio camino entre la ciencia y la magia, o en el lugar donde ambas confluyen y se confunden, al menos en sus aspectos técnicos, es natural que en el XVIII la escenotecnia tuviera un desarrollo aún mayor que en los siglos precedentes o, al menos, como ocurrió, que se pusiera al alcance de todos.

En cuanto a los actos mágicos, en las comedias abundan la adivinación, varios tipos de mancias, como la aeromancia y la hidromancia⁴⁷ (que a veces se confunden), la resucitación⁴⁸, la ocupación de cuerpos por el demonio⁴⁹, animación de objetos y estatuas o viceversa⁵⁰, transformaciones varias -de personas en animales⁵¹, de objetos en otros objetos o personajes⁵²-, la provocación de tormentas⁵³, generación de fantasmas⁵⁴, sueño premonitorio, invisibilidad⁵⁵, uso de objetos mágicos⁵⁶, invocaciones y, en general, todas aquellas que permitan el lucimiento escenográfico, como escenografías simultáneas, apariciones y desapariciones,⁵⁷ viajes veloces, vuelos y hundimientos⁵⁸. Otros tipos de actos mágicos no dependían de la escenografía, sino de la

47 En *La mágica Erictrea*, vemos un caso de aeromancia, que permite la ejecución de dos escenografías simultáneas.

Erictrea: Impuros ministros que al sabio conjuro
 de la Hidromancia rendís obediencia,
 vistiendole al aire aparentes colores,
 teatro mentido, a fantástica escena,
 haced que al amor de Linceo se muestre
 la acción en que en Argos se ve Hipermenestra
 para que logre salir del cuidado
 que aflige su amor, que su pecho atormenta (f. 19v.)

48 En la segunda parte de *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto*, Don Diego mata al criado Nicola pero el Foletto le pone una sortija y le resucita.

49 En la segunda parte de *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, los hijos de Pedro tienen un accidente y mueren, pero él pide al diablo que resuciten a cambio de su alma.

50 Son famosos los autómatas de Don Juan de Espina. Estando en casa de este, Laura se siente mal y Don Juan pide para ella agua de cerezas. Entonces sale una estatua a servirla, con un plato y una copa. En la misma obra, más adelante aparece otra estatua que canta. En *La mágica Florentina*: «Al quererla detener [Enrique] se transforma Fénix en estatua» (f.18r.) En la habitación de Marta la Romarantina se encuentran cinco estatuas que cantan alabándola. En otro momento, los muebles de la habitación se convierten en hombres armados. Los ejemplos son numerosos y no hay comedia, en realidad, en que no haya una o más estatuas animadas, sobre todo en el entorno del jardín.

51 La conversión en animales no es infrecuente. Un caso interesante es el de la transformación del gracioso Mostrenco en burro, en *También se ama en el Barquillo y mágica siciliana*, y otro, la del gracioso Dominiquín en mono, en la primera parte de *El mágico de Salerno*.

52 Las transformaciones son abundantes, y no hay comedia en que no aparezcan. Pongo por ejemplo la siguiente de *El mágico de Mogol*, que combina cambio escenográfico y de vestuario a la vez: «Al ir a abrir la alacena, se convierte en una botica del Mogol, donde Ormun estará machacando en un almirez grande con otro vestido» (p. 28).

53 Margarita, la maga inglesa, provoca la tormenta que comentábamos más arriba, gracias a su dominio de los cuatro elementos.

Margarita: Gima el aire, el sol, de negras
 sombras vestido, sus luces
 ofusque entre nubes densas [...]

Chamberí: La bruja de tu ama
 levanta esta polvareda (12r.-v.).

54 En general, casi todo lo que crea la magia se considera apariencia e ilusión. Un caso que veremos más adelante es el del león que hace aparecer don Juan de Espina ante el rey.

55 El anillo mágico da a Giges la capacidad de volverse invisible. Este efecto no depende de la tramoya sino de la interpretación de los actores y la aceptación de la convención por el público.

56 En *El mágico en Cataluña*, el mago africano Avenzarca regala un pañuelo mágico a su amigo don Jaime, con el que, al agitarlo, puede conseguir todo lo que quiera. Otro ejemplo es el famoso anillo de Giges citado, o la cinta que Cristera da a Toribio para que pueda transformarse en un galán.

57 Las apariciones y desapariciones podían hacerse, además de usando los vuelos y hundimientos, mucho más lentos, con una devanadera, un rápido, o abriendo un elemento.

58 Son tan abundantes, que los ejemplos son inagotables. Refiero el siguiente diálogo de la segunda parte de *El anillo de Giges*, muy significativo:

Paletilla: ¿Y Filocles?

interpretación de los actores, como cuando el mago o la maga volvía loco a algún personaje⁵⁹, o le convertía en alguien diferente, que habla otro idioma⁶⁰ o un lenguaje más refinado de lo habitual.

Aunque el objetivo de la magia suele ser conseguir el amor de alguien, ni el diablo ni mucho menos el mago o maga tienen poder sobre la voluntad de los otros. Esto se debe a que la *Institutio Sacerdotum*, del cardenal Francisco de Toledo, 1596, había determinado que al demonio «le era imposible influir en el libre arbitrio de alguien; todo lo que puede hacer se limita a producir fantasmas para actuar sobre la imaginación, pero el libre arbitrio persiste» (Culianu, 1999: 284). El dogma del libre albedrío no se puede cuestionar sin riesgo de tener problemas con la censura. En este sentido, es interesantísimo este diálogo de la primera jornada de *La mágica Florentina*:

Aurelio: ¿Es posible, gran señora,
que el albedrío no pueda
vencer la imaginación
que tirana os atormenta?
Margarita: Aurelio, no está en mi mano,
pues pende de las estrellas.
Aurelio: Ellas por sí solo inclinan.
Margarita: También inclinan con fuerza.
Aurelio: ¿Quién duda que así los Cielos
tan justamente se vengan
de la crueldad de su padre? (f. 2r-2v).

La aparición de lo maravilloso, lo maravilloso cristiano y lo fantástico⁶¹ hacen de la comedia de

Sumesfuit: ¿Ya no sabes,
que a matar a Giges vino
a la ciudad, y le han preso?
Paletilla: Y, ¿hay tramoyón prevenido
que le libre?
Sumesfuit: Puede ser,
que gasas, y cartoncillos,
son tapón en las comedias
de culaquiera desatino (p. 29).

59 Es el caso de Paulita, a quien Cristerna vuelve loca en la primera parte de *El asombro de Salamanca*, o del marqués Lamburt, en *El pasmo de Inglaterra*, a quien Margarita hace hablar sin juicio.

60 Es el caso de los criados de las dos obras citadas en la nota anterior, Toribio de *El asombro de Salamanca* y Chamberí, de *El pasmo de Inglaterra*, seguramente interpretados por el mismo actor, Juan Plasencia, quien debía tener un talento natural para los acentos. Como Toribio, habla gallego y un castellano cultísimo cuando la maga le transforma en un caballero. Como Chamberí hablará, en distintos momentos de la obra, un lenguaje inventado que hacen pasar por transilvano, algo parecido al italiano, cuando se hace pasar por napolitano, y una especie de latín cuando la maga le hace representar a un abogado.

61 «Como sabemos, lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador» (David Roas, 2013: 7).

magia un antecedente de la literatura fantástica posterior (Roas, 2001; Beni, 2012). Las transgresiones espacio-temporales, los muertos vivientes, los retratos y esculturas animados y autómatas, los bestiarios y los *otros*, son tópicos de ese tipo de literatura que ya aparecen en las comedias de magia. Si al principio tiene mayor recurrencia lo maravilloso cristiano, precisamente la tendencia al costumbrismo permitirá la aparición de lo fantástico. Se suele entender que este género comienza en los géneros del cuento y la novela en el siglo XIX, precisamente por la generalización del racionalismo. Este tipo de teatro, sin embargo, proporciona el sustrato de su desarrollo posterior, como ya vio acertadamente Álvarez Barrientos (1994: 99-103).

2.2 El paradigma del mundo.

Toda la visión moderna del mundo reposa sobre la ilusión de que las pretendidas leyes de la naturaleza son la explicación de los fenómenos naturales.

Tractatus, L. Wittgenstein

En toda obra humana puede percibirse el lugar desde el que está construida, que no es otro que el lugar desde el que se produce su comprensión del mundo, es decir, su *episteme*, como ha conceptualizado Foucault (1968). Los seres humanos necesitamos vivir en un mundo que tenga sentido, y cualquier obra artística trata de producir o reproducir ese orden que le da sentido. El siglo XVIII, según Foucault, se encuentra exactamente entre los dos giros epistemológicos que conducen desde el pensamiento del Renacimiento al del siglo XX -uno se habría producido a mediados del XVII y otro a principios del XIX-. Foucault recupera la categoría de microcosmos para explicar la concepción renacentista del mundo, y dice:

Nos parece que los conocimientos del siglo XVI constaban de una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de toda una herencia cultural cuyo redescubrimiento en los textos antiguos había multiplicado los poderes de autoridad. Así concebida, la ciencia de esta época parece dotada de una débil estructura; no sería más que el lugar liberal de una confrontación entre la fidelidad a los Antiguos, el gusto por lo maravilloso y una atención ya despertada sobre esta racionalidad soberana en la que nos reconocemos. Y esta época trilobada se reflejaría en el espejo de cada obra y de cada espíritu compartido (Foucault, 1968: 40).

En el fondo, estas palabras siguen siendo aplicables al siglo XVIII, al menos a una parte de él, y la comedia de magia es el *espejo* más brillante y nítido de esta *época trilobada*. En la comedia de magia se reflejan sin conflicto categorías de pensamiento que parecen incompatibles por

anacrónicas: el saber científico y racional, el pensamiento metafísico grecolatino y la magia. Precisamente es gracias a la magia que es posible la convivencia -más o menos conflictiva- entre estos esquemas mentales. La magia usa la herramienta o el lenguaje que necesita para conocer y comprender: hasta donde llegue la ciencia, usará el método científico. Donde la ciencia no llegue, usará los métodos que haga falta. Esa es la gran diferencia entre una y otra: la ciencia es limitada, la magia no.

Vuelvo a recurrir a los libros más vendidos para mostrar la complejidad de la época. Como ya hemos dicho, en el siglo XVIII se escriben en España los primeros discursos de espíritus escépticos a favor de la ciencia moderna, cuyo éxito queda claro por las numerosas polémicas que suscitaron, a la vez que los libros de adivinaciones y los horóscopos proliferan -famosísimo por sus almanaques fue Torres Villarroel, a quien sucedió en el oficio su querido sobrino Isidro-, y al mismo tiempo que triunfan en los escenarios los espectáculos de ilusionismo -una magia técnica-, y los libros que la explican. Como se pudo ver en una exposición de la Biblioteca Nacional,

el considerado como primer libro íntegramente dedicado a la magia, publicado en España, no es impreso hasta 1733. Se trata de “Engaños a ojos vistas y diversión de trabajos mundanos, fundada en lícitos juegos de manos...”, de Pablo Minguet e Yrol. Una compilación de textos publicados anteriormente en otros países, y que recoge muchos juegos de cartas, dados y cubiletes. El éxito del libro fue tan mayúsculo, que fue reeditado en cinco ocasiones, además de las numerosas copias piratas impresas clandestinamente. Se trata de uno de los libros de magia con más difusión en la historia de España, que conoció hasta 20 ediciones distintas hasta 1935. Pero que, como todo libro exitoso, generó polémicas. E incluso la publicación de un libro crítico, publicado en 1740 por Diego Jose Zamorano, en el que se atacaba directamente la obra de Minguet, y que llevó por título: “Thesoro atractivo de curioso, y desengaño de engaños...” (Carballal, 2012: en línea).

Acabamos de comentar un poco más arriba cómo el discurso racional cala y se difunde en la comedia de magia, precisamente en los diálogos relativos a las polémicas sobre la magia. También hemos visto cómo la construcción de la comedia se basa tanto en la retórica como en las fábulas grecolatinas. A continuación vamos a tratar de ahondar un poco más en cómo o hasta qué punto la episteme mágica se percibe en el género.

2.2.1 Los cuatro elementos.

Quizás el dato que más emparenta las comedias de magia con la tradición mágica docta peninsular es la aparición recurrente de los cuatro elementos.

La tradición de los cuatro elementos básicos tiene su origen en la antigüedad y se manifiesta en todas las partes del mundo. Según la época o lugar, los elementos se relacionan con las cuatro estaciones del año, con los cuatro humores que caracterizan el temperamento humano y con los cuatro puntos cardinales; también con los colores, el género, los signos del Zodiaco, las deidades, los tótems y las edades de la humanidad (Lima, 2010: 99).

En España quien desarrolló toda una teoría basada en los cuatro elementos fue Ramón Llull, como ha estudiado Frances Yates⁶².

El principio científico aceptado por cristianos, musulmanes y judíos y sobre el cual Llull basó su arte fue la teoría de los elementos [...] Según dicha teoría, todas las cosas del mundo natural se componían de cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. A ellos correspondía cuatro atributos elementales: el frío, la humedad, la sequedad y el calor que, combinados en medida diferente y con diversas afinidades y contrastes, podían clasificarse y graduarse exactamente (Yates, 2001a : 24-25).

En todas las comedias de magia que he estudiado aparecen siempre, de un modo u otro, los cuatro elementos. En ocasiones la pertinente acotación se refiere a ellos de una manera tan escueta como esta de *El mágico africano*: «Mutación de los cuatro elementos simbolizados en los adornos que les son propios. Y en cuatro Ninfas, los signos que los significan con vestidos alusivos haciendo uniformidad» (p. 20). En el texto original de *Don Juan de Espina en Milán* no existe la escena de los cuatro elementos, y se ha añadido para una de las representaciones, con el correspondiente cuatro. La acotación es igualmente poco explícita, aunque los elementos tienen un gran papel, que se repetirá en otras comedias: vestir al galán o la dama, o al mago o la maga y, de paso, concederle todos los dones posibles. Hacia el final de la primera jornada,

entran y salen, descubriendo un vistoso gabinete de estudio, con una mesa grande en medio, y en ella dos azafates con los adornos; a los lados de un espejo de tocador. Sobre cuatro adornos estarán cuatro ninfas que figuran los cuatro elementos. Y habrá dos globos que cubrirán dos escotillones cerca del foro, por donde han de salir dos enanos a vestir al gracioso.

Mientras las ninfas visten a don César, cantan cada una las siguientes seguidillas que son el encantamiento por el que el galán conseguirá todos los poderes para lograr sus fines:

Tierra: Para su gala ofrece

62 Además de en el texto que aquí se cita, *La Filosofía Oculta en la época isabelina*, Yates también ha estudiado el tema en "The art of Ramon Llull" y en *The Art of Memory*.

	La tierra toda
	Las minas, los matices
	Y los aromas.
	Porque su gala
	Triunfe de los afectos
	Y de las gracias.
Fuego:	Este rayo de Marte
	le ofrece el fuego,
	Porque de sus contrarios
	Triunfe su aliento.
	Siendo su brío
	Quien sujete a sus plantas
	Nuevos dominios.
Aire:	De plumas viste el aire
	Sus pensamientos
	Porque vuela a la esfera
	De sus deseos
	Y vaya donde trueque
	las esperanzas
	en posesiones.
Agua:	También al agua beba
	Más que Narciso
	Pues el cristal le ofrece
	Sin el peligro.
	Bien que le avisa,
	Que quien se desvanece
	Siempre peligra (Tea 1-107-1, A, f. 22v y ss.).

En el texto original de Cañizares, que es el que ha recogido Susan Paun de García, el cambio de traje del galán se resolvía de manera más *realista*. El tío de César, que hasta entonces le había abandonado, decidía ayudarle a estar en la corte con la decencia correspondiente a su condición. De todos modos, todo esto se conseguía igualmente, por supuesto, gracias a la magia de don Juan.

En la segunda parte de *Marta la Romarantina*:

Con el cuatro de música irán bajando por los cuatro claros de los laterales cuatro carros en los que vienen los cuatro elementos y se apean en el tablado, trayendo en bandejas de plata el Fuego: espada y bastón, el Aire: sombrero de plumas blancas, el Agua: un espejo, la Tierra: el vestido de Marta. Le ofrecen sus presentes con sus coplas y cada carro adornado con su atributo (p. 43).

En la segunda parte de *Pedro Vayalarde*, encontramos la siguiente mutación, mucho más concreta que las anteriores:

En los cuatro balancines, vestidos de cuatro hermosísimos carros, que serán de los cuatro Elementos, bajan el Aire, el Fuego, la Tierra, y el Agua: el de la Tierra, de dos leones con adorno de flores, y frutas; y el del Agua, de dos caballos marinos, con adornos de peces, y corales recortados; el del Fuego, tirado de dos perros, con adornos de llamas y luces entre ellas; y el del Aire, tirado de dos pavones, con adornos de aves y nubes y cantan (p. 52).

Los cuatro elementos son también un motivo recurrente en la pintura de la época, y su representación debía de ser bastante similar a lo que se veía en escena. En concreto, en el Museo del Prado se conserva una serie pintada por varios pintores de corte para el Alcázar de Madrid hacia 1718, cuya composición coincide en gran medida con las descripciones de nuestras comedias. Antonio Palomino (1655-1726) se encargó de la Alegoría del Aire y la Alegoría del Fuego; Nicola Vaccaro (1650-1720) pintó la Alegoría de la Tierra y Jerónimo Antonio Ezquerro (1670-1733) la Alegoría del Agua. La serie, perteneciente a la colección real, estuvo en el Real Alcázar hasta que se incendió, pasando después al Palacio Real del Buen Retiro, y al Prado en el siglo XIX. Por los inventarios que se hicieron en distintos momentos del XVIII sabemos en qué habitaciones estuvieron ubicados.



11.- *Alegoría del Aire*, de Antonio Palomino, h. 1700, Museo del Prado, Madrid.

Este cuadro de Palomino, que representa el aire, es tremendamente teatral. En él se ve cómo el elemento lo representa la diosa Juno coronada como reina del cielo (aunque podría haber sido una ninfa), que va sobre un carro bellamente pintado *tirado* de dos pavones, en realidad posado sobre una nube que, como ocurre en el teatro, parece ocultar la tramoya del vuelo y balancín.



12.- *Alegoría del agua*, de Jerónimo Antonio Ezquerro, h. 1700, Museo del Prado, Madrid.

En este caso, el elemento está representado por el dios Neptuno, pero vemos que el carro se ajusta a la descripción de la mutación de *Pedro Vayalarde*, tirado de dos caballos.

El resto de «Los Elementos también están representados mediante alusiones alegórico-mitológicas, encerrando posiblemente la serie algún significado moralizante». En El Fuego, «Venus

y Cupido juegan conversando junto a Vulcano que forja en la fragua el escudo de Eneas». También aparecen en el cuadro los tres cíclopes y la isla volcánica de Lemnos. La Tierra representa a la diosa Ceres, sentada sobre el «cuerno de la abundancia y un haz de espigas como símbolos de la fertilidad» (Piedra, 1985: 162).

En general, las representaciones de los cuatro elementos en las comedias también pueden tener una lectura moral. La presentación de los cuatro elementos junto a virtudes y vicios, en el ámbito del jardín, es precisamente una de las aportaciones de la teoría de Ramón Llull. En *De occulta philosophia*, de Agripa, se había establecido la relación de los cuatro humores (psicología) con los elementos, los planetas y la astrología. Así, Yates propone este cuadro de relaciones:

Sanguíneo	Aire	Júpiter
Colérico	Fuego	Marte
Flemático	Agua	Luna
Melancólico	Tierra	Saturno

Durante mucho tiempo, el carácter más apreciado es el sanguíneo, y eso hace que Júpiter se presente como el dios más importante en no pocas comedias, mientras que el melancólico es el más despreciado. En el caso de las pinturas del Alcázar así ocurre, aunque es Juno, hermana y esposa de Júpiter, la que ocupa el lugar de reina de los cielos. Sin embargo, en el Renacimiento el *Problemata Phisia*, un texto pseudoaristotélico, dice que el furor heroico es la fuente de toda inspiración y produce grandes hombres pero, combinada con bilis negra -melancolía-, constituye el temperamento del genio. También en la teoría neoplatónica de los furores, de Ficino (*De vita triplici*, 1482-89), aparece la noción del héroe melancólico como genio (Yates, 198: 95; Rodríguez de la Flor, 2007; Wittkower y Wittkower, 1982: 103-109). En la mutación de *Vayalarde*, la simbología de los animales unidos a cada elemento es deudora de esta visión. Así, no solo se invierte el orden en la presentación de cada elemento sino que, mientras el pavo del Aire significa la inmortalidad, el león, el rey de los animales, se ha reservado para representar la Tierra. En numerosas ocasiones suele representarse la Tierra como Ceres con su cuerno de la abundancia y un toro, que era el animal que solía sacrificarse en las celebraciones de la diosa. En la mutación de *Vayalarde*, se está representando más bien la versión griega, la diosa Cibeles -diosa emblemática de Madrid-, cuyo carro está tirado por Hipómenes y Atalanta, los dos amantes mitológicos a quien la diosa convirtió en leones. Leones que simbolizan la superioridad de la diosa, pues hasta los animales más poderosos se subordinan a ella. Aunque la conocida fuente de Cibeles de Madrid es

un proyecto de Ventura Rodríguez, uno de los arquitectos que realizaría un proyecto para acomodar las perspectivas teatrales al gusto neoclásico, a instancias del conde de Aranda, y a pesar de que se hizo varias décadas después del estreno de *Vayalarde*, es posible que el carro de la Tierra tuviese un cierto parecido con el de la fuente que hoy conocemos.



13.- Fuente de la Cibeles, de Ventura Rodríguez, Madrid

Como todo lo existente está formado de los cuatro elementos, quien los domina, domina el mundo. Del mismo modo que sirven para conceder gracias y favores, pueden destruir. En la segunda parte de *El anillo de Gíges*, la diosa Venus los usa para ayudar al héroe.

Venus:	(Canta) Y los elementos, por mí conjurados, en tus enemigos irán fulminando [...]
A cuatro:	La tierra temblores, el agua naufragios, el viento huracanes, y el fuego sus rayos (p. 11).

Por el contrario, la maga Margarita amenaza, ya en la primera jornada, con usar su dominio sobre los elementos para vengarse:

Margarita: Si todo Londres intenta
oponerse a mis acciones,
verá que airada y resuelta,
ya dominando en el aire,
ya señoreando la tierra,
ya haciendo las aguas rocas,
ya mandando las estrellas,
asustaré con portentos
toda la nación inglesa,
sirviéndole a mi venganza
(si mi enojo se despecha),
de instrumentos vengativos
agua, aire, fuego y tierra (f. 6r-6v).

Del mismo modo que los cuatro elementos forman el mundo, conforman la sustancia que mueve el mundo, el amor.

Giges: Si el amor llamó un discreto
quinto elemento, formado
de los cuatro, el que te tengo
impaciente de no verte,
y valido de uno de ellos,
para alivio de mi alma
pudo agilizar mi cuerpo (p. 15).

De nuevo, aunque los cuatro elementos están presentes en obras de los siglos precedentes, por ejemplo, en muchas de las comedias mitológicas de Calderón, en el contexto de la comedia de magia dieciochesca podemos considerarlo un recurso manido, pero eso no le resta interés. A través de estas escenas, que tienen una gran importancia en las comedias, pues se presentan con gran aparato y espectacularidad, siempre con música, comprobamos cómo sigue vigente todo un sistema de pensamiento coherente que, durante mucho tiempo sirvió para explicar aspectos geográficos, físicos, químicos y psicológicos.

2.2.2 *Harmonia mundi.*

En la puesta en escena de las comedias de magia, las mutaciones mágicas van siempre

acompañadas de música. Se ha dicho que esto era debido a la necesidad de tapar el ruido de las tramoyas. Aunque algo de esto puede haber, lo cierto es que otra explicación es posible, y está ligada al antiguo sistema filosófico de la música de las esferas.

El tratado de música más influyente en la teoría musical occidental es sin duda el *De institutione musica*, de Boecio, que proporciona una visión de conjunto de la antigua música grecorromana y, en concreto, recoge la teoría musical pitagórica. Según esta, la música se divide en mundana, humana e instrumental. Todos los tratados musicales renacentistas españoles recogen esta teoría: Luis de Milán, Alonso Mudarra, Luis Narváez, Antonio Cabezón, etc. La música mundana, o música de las esferas, «contempla el ritmo de las estaciones, el alternarse de las fases lunares, el sucederse del día y de la noche, y la composición armónica de los cuatro elementos [...] Es una música silenciosa, que no se oye, pero que expresa la proporción de los elementos en el Universo» (Otaola, 2000: 68-69). Según la teoría boeciana, cada uno de los 7 planetas (Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus Saturno) y el cielo -que completaría la octava o *harmonía*-, tendría asignada una nota y, posteriormente, un modo, lo que provoca o denota un tipo de carácter. Los tratados de Ramos de Pareja y Juan de Bermudo en el siglo XVI establecen las distintas relaciones entre unos y otros. Así, por ejemplo, el modo dorio está relacionado con el Sol y tiene un carácter masculino, que impulsa a la acción, Marte (modo frigio), mueve a la cólera, Saturno (modo mixolidio), tiene virtud contra la melancolía, etc.

Aquí vemos una posible explicación al hecho de que los personajes sobrenaturales, en concreto los cuatro elementos y los dioses griegos que dan nombre a los planetas, aparezcan siempre acompañados de música y se expresen cantando. Esta música -que dentro de la división pitagórica se conoce como instrumental, y que es la música sonora en sí, tanto la vocal como la producida por instrumentos-, por medio de la mimesis imita la armonía del universo. Existe una concordancia entre la armonía musical y cósmica, y los magos renacentistas, en concreto los neoplatónicos -que como Platón consideran que la música tiene la máxima dignidad sobre todas las artes-, quieren conseguir la *harmonia mundi*. En la reflexión de este campo, en concreto, destaca Giorgio Veneto, cuyo libro se titula precisamente así: *De Harmonia mundi totius* (1525).

Pero es que la música, además, tiene un valor medicinal, educativo y político. El hombre es reflejo del cosmos y, siguiendo la concepción del macromundo y el micromundo, produce una música silenciosa que es la música humana. La armonía de cuerpo y alma produce el equilibrio somático y de los humores. Por eso la música tiene poder catártico, o valor medicinal, pero también

contribuye al equilibrio psicológico y, por extensión, el orden se extiende a la sociedad, contribuyendo al bien común. Todos estos *poderes mágicos* estarían contenidos en la teoría y práctica de la música de las comedias de *en-cantos*. En ese sentido puede entenderse el siguiente diálogo de la primera parte de *El mágico lusitano*:

Leonor:	¿Yo, a ti rendirme? Primero verás desquiciarse el eje polo de esa azul esfera.
Gil:	¿Tanto rigor te merecen mis rendimientos?
Leonor:	Soy bronce; y a tus voces ensordece el alma (¡El cielo me ampare!)
Gil:	Por si en parte te divierte la armonía, otra vez vuelva a entonar dulces motetes (47v).

Gil, enamorado de Leonor, trata de forzar su voluntad con el propósito de que la dama le corresponda. A ella, el mero sonido de las palabras de él le desequilibra el cuerpo y el alma. Su cuerpo, como el bronce de una campana, resuena atronador en su alma. Ese desequilibrio personal puede contagiarse al macrocosmos y sacar de su quicio el cielo. Gil comprende perfectamente y le proporciona una medicina musical. La referencia a los motetes tampoco es casual. El motete es el género musical medieval por excelencia. Consiste en la superposición de diferentes líneas melódicas con textos y lenguas distintas. En él, no sobresale ninguna voz por encima de las otras. «El propósito no es otro que el de representar la audición divina» (Contreras, 2009c: 9). La polifonía representa simbólicamente a la perfección la idea de los siete planetas sonando a la vez, pues propone formalmente simultaneidad y desjerarquización. Por supuesto, la referencia al motete contextualiza la obra en el mundo medieval católico europeo -frente a otras formas, como el madrigal renacentista, por ejemplo, más amoroso-, y sitúa la comedia en ese género mixto de magia y santos.

2.2.3 La comedia de magia como teatro de la memoria.

Las comedias de magia permitieron que la historia de muchos magos no se perdiera: Pedro Vayalarde, Marta la Romarantina, El mágico Apolonio [de Tiana], don Juan de Espina, están basados en personajes reales. En este sentido es, como todo teatro histórico, un *teatro de la memoria*, pero no solamente. Las comedias de magia parten de la misma *episteme* que los teatros -y

otros edificios mentales- de la memoria greco-latinos y renacentistas surgidos con el florecimiento de las artes mnemotécnicas. Nos vamos a fijar, en concreto, en el Teatro de la Memoria, descrito en *La idea del teatro*, un tratado de mnemotecnia que recoge saberes diversos, de Giulio Camillo (ca. 1480-1544). Este edificio tiene relación con la magia en un doble sentido. Por un lado, y de manera general, la magia es un lenguaje simbólico que pretende explicar el mundo, se expresa en imágenes y funciona de un modo similar a las artes mnemotécnicas. Por otro, Giulio Camillo, maestro de retórica y alquimia, escribió *La idea del teatro* con referencias a las obras de Pico della Mirandola, Marsilio Ficino y Francesco Giorgio, es decir, bajo el prisma neoplatónico y cabalístico.

El profesor David Pujante (2007) ha explicado perfectamente las diferencias epistemológicas entre este teatro de la memoria de Camillo y la enciclopedia de Diderot y D'Alembert, y el valor simbólico de ambas estructuras de conocimiento. La enciclopedia, que es el tipo de estructura al que estamos acostumbrados -o al menos lo estábamos hasta la aparición de internet-, es una estructura de acumulación de conocimientos parciales, ordenados por orden alfabético para facilitar la búsqueda, que rechaza lo que no pertenece al ámbito de la razón. El teatro de Giulio Camillo, sin embargo, pertenece a otro tipo de *episteme*,

Es un pulso a los límites del hombre, pero desde la doble creencia en la abarcabilidad del conocimiento total y la inevitable idea que sostiene esa creencia, la de que el hombre es una chispa de la divinidad. Sólo si el microcosmos se cree igual al macrocosmos puede contener el uno al otro y hacerse intercambiables. Todo cabe en la estructura teatral de Camillo, desde los niveles celestiales a los más bajos, desde las ciencias físicas y biológicas a las mágicas y teológicas. Y todo está ordenado de tal manera que, de un vistazo, el hombre se sitúa en el escenario y mira a las gradas, como el que mira un rompecabezas perfectamente ordenado, como el personaje borgiano del “Aleph”, y puede abarcar los saberes universales [...] El propósito de estas construcciones mentales era ofrecer espacios para almacenar todas las miríadas de conceptos que componen la suma de conocimientos humanos. A todo lo que deseáramos recordar deberíamos atribuirle una imagen, y a cada imagen darle un lugar (Pujante, 2007: 416).

En la edición del libro de Camillo en la editorial Siruela, Lina Bulzoni explica más detalladamente la forma en que funciona este teatro:

Y el arte de la memoria ha dirigido su atención ni más ni menos que a esta paciente construcción de imágenes interiores. Ha enseñado a construir *imagenes agentes*, lo que significa en primer lugar imágenes capaces de realizar una acción, de impresionar, imágenes que concentran en sí mismas emociones y conocimientos, en un entramado tal que el impacto de aquéllas provoca el estallido en cadena de éstos. Y, en segundo lugar, *imagenes agentes* significa también imágenes capaces de representar una parte. Es decir,

remiten a aquella dimensión teatral que es tan importante en la práctica mnemónica, por ejemplo en la técnica en virtud de la cual, para recordar conceptos abstractos o palabras de una lengua extranjera, se les pide contar una historia haciéndola manar, con los procedimientos adecuados, de las palabras de los personajes que se enfrentan en un diálogo, en una escena; pero también a una dimensión teatral en un sentido más general y más profundo. Al fin y al cabo, Cicerón afirma (*De oratore* 88, 359) que es útil poner máscaras teatrales a los conceptos hasta transformarlos en imágenes activas en nuestra memoria, en *imagines agentes* precisamente (Camillo, 2006: 12).

Así es como funcionan las fábulas y las imágenes de las comedias de magia. Desde la Edad Media es bien conocido que los textos sagrados tienen cuatro lecturas: literal, moral, alegórica y anagógica. Esas mismas cuatro lecturas son las que Dante atribuye también a su *Divina Comedia*. Después, Pérez de Moya⁶³ dirá que en realidad cualquier texto tiene esos sentidos más un quinto, el físico o natural. Ya hemos visto cómo las fábulas de las comedias remiten a distintos mitos y, por una serie de asociaciones, a distintos conocimientos y valores: cristianos, históricos, astronómicos, etc. Además, como veremos en el siguiente apartado, las mutaciones repiten motivos de la literatura emblemática, la cual, en una imagen y un lema concentra todo un sistema de ideas filosófico, erótico, político y/o moral y, de una manera más o menos oculta, aluden a acontecimientos político-sociales contemporáneos, conectando pasado y presente.

En el teatro de la memoria de Camillo, el *espectador* debe situarse en el escenario y ver las imágenes colocadas en determinado lugar de las gradas. La combinación de imágenes y los lugares que ocupan le permitirá contemplar todo el conocimiento existente. El espectador de las comedias, por el contrario, situado en las gradas verá desfilar por el escenario las distintas imágenes y lugares, los personajes y conceptos que encarnan y, por procedimientos asociativos, recordará todo el conocimiento existente. Si el mundo es un gran teatro, el teatro es un pequeño mundo, un microcosmos del microcosmos, capaz de dar perfecta cuenta de él. Es en este sentido como hay que entender lo que podemos denominar la *regla de las tres multiplicidades* que opera todavía en el teatro popular del XVIII y, en concreto, la multiplicidad de espacios representados. Esta pluralidad espacial pretende dar cuenta de -y, en definitiva, hacer recordar- la diversidad del mundo, tanto de lo visible como de lo invisible: cielo e infierno, selva y jardín, interior y calle, templo y cárcel,

63 Pérez de Moya ofrece el siguiente ejemplo:

Hércules, hijo de Júpiter (según fingimiento poético), concluidos sus trabajos fue colocado en el Cielo. Tomando esto según sentido literal, no se entiende otra cosa más de lo que la letra suena. Y según Alegoría o moralidad, por Hércules se entiende la victoria sobre los vicios. Y según sentido Anagógico significa el levantamiento del ánima que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido Tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido Físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del Zodíaco, sobrepujados dél por pasar por ellos en un año (Pérez de Moya, 1599, libro 1: f.2v-3r).

gabinete y gruta, mar y campo de batalla, etc., permitirán al espectador hacerse su *composición de lugar*, en el sentido retórico y también jesuítico. Dicha composición de lugar o *composición viendo el lugar* consiste en

crear un «locus» imaginario con todas sus circunstancias y detalles [...] El objeto es, pues, configurar imaginariamente una especie de escena [...], donde se coloquen y sitúen las imágenes o figuras, -la retórica clásica distinguía entre los «loci» y las «imágenes», dentro de las cuales se diferenciaba entre imágenes «rerum» e imágenes «verborum»-, para, luego, contemplarlas [...] En síntesis, composición, empleado como «acto de componer», revela y pone de manifiesto una técnica para crear imágenes preferentemente visuales: un escenario imaginativo, ordenadamente dispuesto, donde se insertan las «dramatis personae» en diferentes posturas y actitudes, generalmente impresionantes y dramáticas -las retóricas *imagines agentes*- y preferentemente en reposo, hieráticas, como captadas por una máquina fotográfica, con neto predominio de lo visual, en una serie de instantáneas que se suceden en ordenación seriada siguiendo el argumento (Mancho Duque, 1990: 605-606).

Lo que ocurre en las comedias de magia, así como en otros géneros teatrales, es que esas tramas, personajes, imágenes y lugares imaginarios se materializan en escena. Los escenógrafos y constructores de *teatros*, magos *de* la escena, hacen lo mismo que los magos y magas de las comedias hacen *en* la escena. En la primera jornada de la *Mágica Margarita*, la maga comenta:

Margarita: seguid ahora mis huellas
 y sitio busquemos donde
 fabricar mis voces puedan
 para nuestra habitación
 una fábrica opulenta,
 que a mis altos Pensamientos
 compita, cuando no exceda (f. 8v).

Margarita se refiere claramente a la capacidad de construir palacios imaginarios. En realidad, la magia, como se insiste en todas las comedias, solo construye objetos aparentes, imaginarios.

Pero este teatro imaginario nos da pistas también sobre la escenificación de las comedias. El teatro de la memoria, de Camillo, inspiró a numerosos pintores que trataron de imitar las imágenes que proponía. Tiziano pintó una colección de 201 dibujos con las imágenes que describe Camillo. Perteneció a Diego Hurtado de Mendoza y se perdió en el incendio de El Escorial de 1671. Se supone que su *Alegoría de la prudencia* está inspirada en la obra. También Velázquez se habría inspirado en la obra para concebir algunos de sus cuadros, como el enigmático de *Las Hilanderas*.

Al margen de las múltiples lecturas y significados, vemos en él un doble escenario, uno más cercano al espectador, en el que están las hilanderas, y otro un poco más elevado y alejado, en el que están otros personajes mitológicos.



14.- *Las hilanderas*, de Velázquez, 1657, Museo del Prado

En las comedias de magia es frecuente insertar un momento de solaz en la que los personajes se regalan viendo una escena mitológica, vestigio del parentesco de los dos géneros, la comedia de magia y la comedia mitológica. Podemos imaginar que estas escenas mitológicas debían representarse de manera parecida. Seguiremos con el ejemplo de *La mágica Margarita o el pasmo de Inglaterra*. Al final de la segunda jornada, la maga se presenta en casa del gobernador y en un salón prepara una representación:

Margarita:	Y pues en el Carnaval a estos chascos da licencia el buen gusto, a despicaros vengo del, haciendo vea de Apolo y Dafne en un pase amatorio, las vivezas con que la música explica de nuestro afecto las señas (f. 18v.)
------------	--

Se ha hablado mucho en el cuadro de Velázquez de lo que representa el tapiz del fondo y su simbología. En lo que nos concierne, haciendo analogía con nuestra escena, era muy habitual que

las comedias se representasen en los salones privados adornadas con tapices -comedias adornantes, las llama Farinelli-, sin ningún otro elemento escenográfico. Es probable que la mutación de salón incorporase esos tapices. Del mismo modo, era frecuente que la escena alegórica hiciese algún tipo de alusión o tuviese alguna analogía con la situación que viven los personajes, como así ocurre en este caso de *La mágica Margarita*, en que uno de los galanes, el marqués, persigue a la segunda dama, Tirol, que huye constantemente de él.

En cuanto a la interpretación, como dice Mancho Duque, las artes mnemónicas exigen que los personajes se presenten inmóviles, en un ademán. De aquí, posiblemente, proviene la costumbre recurrente en todas las comedias de hacer aparecer estatuas en escena, y también podemos inferir un estilo interpretativo hierático en las mutaciones.

La operación contemplativa del público, sin embargo, es idéntica aquí o en las meditaciones religiosas, y de él se espera que establezca las relaciones entre distintos campos que las imágenes proponen. En este sentido, hablar de *verosimilitud*, entendida al modo neoclásico o realista, no tienen ningún sentido. La verosimilitud o la lógica aquí -como ocurre en el auto sacramental- será disponer imágenes, personajes o situaciones que se correspondan con conceptos y saberes. Como explicábamos antes, por ejemplo, la aparición de los cuatro elementos recuerda al público de qué está formado el mundo. La aparición de cualquier dios clásico tiene su correspondencia cristiana y remite a todos los conocimientos de estas dos cosmogonías, etc. Así pues, la comedia de magia es también un teatro donde de manera asociativa confluyen la cultura clásica y cristiana, la historia, las ideas políticas y los saberes que, a lo largo de varios siglos, dieron sentido a la humanidad en Europa.

2.3 Magia y poder.

La consciencia es algo obvio, pero otras cosas no lo son tanto, como la mentalidad mágica, no racional. Gran parte de nuestro pensamiento es mágico, no en el sentido religioso, sino que no tiene que ver con la razón. Mucha gente cree que es cultural, que viene de nuestro pasado ignorante y que lo estamos superando... Pues no, está en los genes, es un producto de la evolución y no nos lo vamos a quitar de encima.

(Juan Luis Arsuaga, *El País*, 22-04-2013)

Desde el principio de los tiempos, el poder político ha tenido siempre cerca a magos,

chamanes y sacerdotes, con la intención de atraer el favor de dioses o astros. Todos ellos tienen esa capacidad y ese conocimiento. Esto fue así, más o menos, hasta la época que nos ocupa. En el caso de la corte española, de sobra conocida es la relación de los Austrias con seudomédicos y sacerdotes católicos para curar las enfermedades de los miembros de la casa real, culminando con los tratamientos que se aplicaron a Carlos II *El hechizado*. La llegada de los Borbones al poder supuso la ruptura con todo esto, como hemos comentado.

Este cambio de mentalidad, como se nos ha dicho, llevó consecuentemente a la prohibición de las comedias de magia y de los autos sacramentales. Pero, el interés por estos géneros y por lo que representan siguió todavía vigente (de ahí que fuese necesario prohibirlos). Paradójicamente, suele ocurrir que, en los momentos de crisis, a veces las posturas más conservadoras pueden ser las más revolucionarias.

Se trata pues, a continuación, de estudiar, como antes hacíamos con el carnaval, la doble posición -connivencia y subversión- de la magia, y la comedia de magia, frente al poder.

2.3.1 Esoterismo de estado.

En el Congreso Internacional «Esoterismo y brujería en la literatura del Siglo de Oro», celebrado en mayo de 2015 en la Universidad de Burgos, el hispanista Aurelio González introdujo el feliz término de *Esoterismo de Estado*. Daba cuenta así de la práctica renacentista y barroca según la cual todo monarca contaba con algún Astrólogo Real como consejero. El más conocido es el caso de Isabel I de Inglaterra y su relación con el mago John Dee, y más aún la relación del rey Rodolfo II de Praga con astrólogos y alquimistas de todo el mundo, incluido Dee (Contreras, 2010a). En la corte española, hemos hablado también del interés de Felipe II por la magia, pero es una práctica habitual en todas las cortes en el renacimiento y barroco, como decimos.

Las comedias de magia presentan esta relación entre magos/as y poder político. Eso sí, siempre son ayudantes del poder legítimo, lo que les hace enfrentarse a tiranos y usurpadores. Esto no ocurre en las primeras comedias del género, las que podemos denominar, siguiendo a Ermanno Caldera, de pecador arrepentido (excepto en la de *Marta la Romarantina*, si bien el rey de Francia no es consciente de estar siendo ayudado por el demonio). La tipología de comedias en las que opera el esoterismo de estado tiene su antecedente en *Don Juan de Espina en Milán*, cuando el mago finge ayudar al galán a conseguir a la dama y el gobierno de la ciudad, pero se inaugura

definitivamente con *El mágico Brocario*, en 1739. Su labor consiste en ayudar al rey de Turingia, Oristedes, poniendo a prueba al príncipe Aminto. Otro caso es el de *El mágico de Ferrara*, cuya labor se centra en ayudar al duque secretamente, hasta que es el propio duque el que solicita a Rogerio que sea su consejero. El título y uno de los números musicales explicita la relación de la magia con el poder.

Música: Pues hoy la ciencia se obstenta
 contra el poder dando amparo,
 también la ciencia es poder,
 que al arte le da el aplauso (31v).

Curiosamente, las piezas en las que aparecen este tipo de relaciones entre mago y gobernante son las del último tercio de siglo, entre otras: *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y mágico Federico* (1774), *Por esposa y trono a un tiempo. El mágico de Serván y tirano de Astracán*, de 1781, y otras dos con títulos más alusivos: *La ciencia vence al poder con los mayores prodigios y mágico de Eriván* y *Lo que por rey no se alcanza por la magia se consigue y mágico de Candahar*, ambas de 1782. Justamente, estas últimas comedias usarán la excusa de la magia para difundir las ideas revolucionarias, como veremos en el próximo capítulo. Una vez más, se usará lo maravilloso para tratar problemas cotidianos reales que, de otro modo, no podrían plantearse.

2.3.2 Saber y poder.

«El saber es el poder». Con estas palabras en 1620 marcó Francis Bacon en su *Novum Organum* el rumbo de la ciencia moderna. Sin embargo astrólogos, magos, alquimistas, nigromantes, adivinadores e intérpretes de sueños lo habían sabido ya hacía milenios (Susan Paun de García, 1997: 12)

Esta es también la actitud de los magos en muchas comedias de magia, en las que el o la protagonista se presentan como científicas/os-magas/os y no como meros juguetes del demonio. De ahí que Comellas, en su *Historia sencilla de la ciencia*, presente a Fausto como el paradigma del ansia humana por conocer. Es el caso del filósofo Apolonio, de Juan de Espina, e incluso de Juana la Rabicortona y, por supuesto, de la maga Cristerna, de la serie que estudiamos. Las quejas que se profieren en las comedias de magia contra la persecución del saber -del tipo que sea- en España no son muy diferentes de las de los científicos ilustrados. Así, en *En vano el poder persigue a quien la deidad protege, y mágico Apolonio*, se desarrolla este diálogo:

Demetrio:	Es, que Domiciano intenta de Roma, y de todo el Orbe, si conseguirlo pudiera, porque reine la ignorancia, desterrar la mayor ciencia: de modo, que allí es delito ser filósofo, y en prueba de aquesta verdad te baste saber, que a mí me destierra, porque lo soy. Ahora advierte, si mi lamento, y mi queja tienen bastante disculpa en una acción tan violenta.
Apolonio:	A mí también me tocaba sentir la tirana, necia sinrazón de Domiciano, pues, como sabes, profesan la grande filosofía mis estudiosas tareas; Mas, ¿yo había de llorar, como extraña, y como nueva, resolución que en el mundo cada día se decreta? Demetrio, en el infinito, bárbaro número, en que entra tanta multitud de necios, que a los sabios menosprecian, es Roma cualquiera parte, y Domiciano cualquiera (p. 6-7).

En la tercera parte de la serie que estudiamos especialmente, la maga explica a Toribio e Inés el motivo de haberse trasladado a vivir a Italia,

Cristerna:	A Italia, pues, os conduje, y el motivo que me alienta a quedarme, es ser Italia una habitación que, en ella, no vive el escrupuloso melindre, que España engendra. Es el recato, aunque propio, esparcido de manera, que aquí pasa por obsequio, lo que es en España ofensa (vv. 129-138).
------------	--

Y la cuarta parte acaba con estas palabras de la maga que ya hemos citado anteriormente:

Cristerna: Ya que España
tan mal recibe a una hija
que produjo y educó
busquemos otras provincias
donde establecernos (vv. 2753-2757).

Las palabras de Apolonio y Cristerna ponen de relieve la crisis de la figura del intelectual en España, sea este más mago o más científico (Rodríguez de la Flor, 1999: 19-58). Lo cierto es que estas comedias nos presentan un tipo de intelectual, que no es el modelo de endemoniado, especular de aquél otro de santo que tanto triunfó unos siglos antes en el terreno de la religión: la persona ignorante elegida -por dios en este caso, por el demonio en aquél- como canal por el que operan fuerzas ajenas a su voluntad y entendimiento. Por el contrario, este tipo de intelectual es a la vez mago y científico. Es alguien que quiere saber y que estudia, aunque el campo de su estudio sea más amplio que el de la ciencia moderna. El afán de separar ciencia y magia, y arte y ciencia, es consecuencia de la ilustración, como tan bien ha estudiado Aracil en *Juego y artificio*. Hoy día, sin embargo, entendemos mejor la sensibilidad pre-ilustrada, lúdica y maravillada, a tenor de las siguientes palabras de Sloterdijk: «¿No son esteticismo y cientifismo las típicas idioteces de la modernidad? [...] El hombre debe realizarse como totalidad en cada una de sus expresiones» (Sloterdijk, 2009: 40-41). En este sentido, el mago o la maga son unos seres que se realizan en su totalidad: artística, científica y espiritual.

Pero hay algo que debía de molestar aún más que esta falta de alienación a los ilustrados de la época: los magos estudian pero lo hacen fuera del sistema universitario, y las magas también. Por eso es fundamental la relación de la magia con la educación, como explícitamente admite la maga Cristerna. El aspecto anti-institucional y la cuestión de género debía ser tremendamente subversiva para los ilustrados, que estaban luchando por establecer una Educación totalmente controlada por el Estado. Así, recordemos que Carlos III fundaría escuelas separadas por géneros y clase. No solo escuelas para niños y niñas, también educación primaria para pobres y universidades para ricos, donde los saberes que podían adquirir unos y otros estaban perfectamente controlados.

La cuestión es que la magia se aprende en los libros. Así ocurre en la serie *Cuando hay falta de hechiceros...* La maga Cristerna aprende en unos libros que encuentra en un desván, sin ningún tipo de maestro o intermediario. Es la utopía de Sarmiento, que los jóvenes se convirtieran en autodidactas. Sorprende que, frente a la constatación del analfabetismo hispano, todos los personajes saben leer y escribir, tanto amos como criados. Así pues, la educación se entiende como algo positivo que permite desentrañar los secretos de la naturaleza y mejorar las condiciones de vida. El estudio de la magia está abierto para todos, sin distinción de clase o género. Por eso en la primera parte de la

comedia referida, los criados Inés y Toribio deciden dejar a sus amos y marchar con Cristerna para aprender con ella la magia. De un modo metafórico, además, gracias a la magia, o sea, la educación, un criado puede llegar a ocupar el puesto que quiera. (Contreras, 2014b: 259-260).

La defensa de la educación de las mujeres y las clases bajas que se hace en las comedias -y que he estudiado antes (Contreras, 2014a; 2014b; Blas y Contreras 2013)-, es contemporánea de la polémica sobre la igualdad de género que se suscita en el siglo⁶⁴.

2.3.3 Magia y revolución: La dimensión subversiva de la magia.

Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.

Foucault, 1968: 3

La magia, como el carnaval, representa una revolución, tanto en su aspecto teórico como práctico, sobre todo debido al acontecer histórico que la une a las diferentes herejías y luchas comunales de final de la Edad Media que se oponen al incipiente capitalismo.

La dimensión subversiva y utópica del aquelarre [*witches' Sabbath*] viene destacada también, desde un ángulo diferente, por Luciano Parinetto quien, en *Streghe e Potere* (1998) [Brujas y poder], ha insistido en la necesidad de realizar una interpretación moderna de esta reunión, leyendo sus aspectos transgresores desde el punto de vista del desarrollo de una disciplina capitalista del trabajo. Parinetto señala que la dimensión nocturna del aquelarre era una violación de la contemporánea regularización capitalista del tiempo de trabajo, y un desafío a la propiedad privada y la ortodoxia sexual, ya que las sombras nocturnas oscurecían las distinciones entre los sexos y entre «lo mío y lo tuyo». Parinetto sostiene también que *el vuelo, el viaje*, elemento importante en las acusaciones contra las brujas, debe ser interpretado como un ataque a la movilidad de

64 La base de datos Bieses, recoge una amplia bibliografía de la polémica, preparada por Emilio Palacios Fernández.

los inmigrantes y los trabajadores itinerantes, un fenómeno nuevo, reflejado en el miedo a los vagabundos, que tanto preocupaban a las autoridades en ese periodo. Parinetto concluye que, considerado en su especificidad histórica, el aquelarre nocturno aparece como una demonización de la utopía encarnada en la rebelión contra los amos y el colapso de los roles sexuales, y también representa un uso del espacio y del tiempo contrario a la nueva disciplina capitalista del trabajo (Federici, 2010: 244-245).

Si históricamente, como decimos siguiendo a Federici, tanto la magia como la persecución de la magia tienen un componente ideológico, se trataría de saber si lo mismo ocurre con la magia de las comedias. Emilio Palacios Fernández afirmó en cierta ocasión: «la magia, como antes los santos, no es sino una disculpa para divertir al auditorio y no hay que concederle, en mi modesta opinión, más profundidad ideológica que el ser espectáculo para los ojos» (1996: 227). Sin entrar en la cuestión de que la diversión, en sí, es altamente ideológica, debemos considerar que las comedias contribuían a la construcción y pervivencia de un imaginario que chocaba radicalmente con la construcción de la sociedad capitalista. Como afirma Federici, «la mera existencia de creencias mágicas era una fuente de insubordinación social» (Federici, 2010: 196). La estudiosa italiana explica el porqué:

La erradicación de estas prácticas era una condición necesaria para la racionalización capitalista del trabajo, dado que la magia aparecía como una forma ilícita de poder y un instrumento *para obtener lo deseado sin trabajar*, es decir, aparecía como la puesta en práctica de una forma de rechazo al trabajo. «La magia mata a la industria», se lamentaba Francis Bacon, admitiendo que nada encontraba más repulsivo que la suposición de que uno podía lograr cosas con un puñado de recursos inútiles y no con el sudor de su propia frente (Bacon, 1870: 381).

Por otra parte, la magia se apoyaba en una concepción cualitativa del espacio y del tiempo que impedía la normalización del proceso de trabajo. ¿Cómo podían los nuevos empresarios imponer hábitos repetitivos a un proletariado anclado en la creencia de que hay días de suerte y días sin suerte, es decir, días en los que uno puede viajar y otros en los que uno no debe moverse de su casa, días buenos para casarse y otros en los que cualquier iniciativa debe ser prudentemente evitada? Una concepción del cosmos que atribuía poderes especiales al individuo —la mirada magnética, el poder de volverse invisible, de abandonar el cuerpo, de encadenar la voluntad de otros por medio de encantos mágicos— era igualmente incompatible con la disciplina del trabajo capitalista [...] La incompatibilidad de la magia con la disciplina del trabajo capitalista y con la exigencia de control social es una de las razones por las que el Estado lanzó una campaña de terror en su contra [...] Es necesario hacer hincapié en que a pesar de la violencia desplegada por el Estado, el disciplinamiento del proletariado continuó lentamente a lo largo del siglo XVII, así como durante el siglo XVIII, frente a una fuerte resistencia que ni siquiera el miedo a la ejecución pudo superar (Federici, 2010: 194-199)

En definitiva, los ilustrados se oponen a la tradición mágica porque tiene otro código moral.

La *vita activa*, por usar la expresión de Hannah Arendt, se opone a la *vita contemplativa* (Byung-Chul Han, 2012: 41-60) exaltada en el cristianismo tardo medieval y en la tradición mágica y herética.

Sin embargo, la persecución de la magia como forma de acabar con cierta actitud implícita en algunas de sus prácticas y que se opone a los intereses de *domesticación* -por no decir directamente esclavización o deshumanización- de las masas, se ejecuta por otros medios. En vez de la violencia física, se emplea la ridiculización y la erradicación en el imaginario. Siguiendo a Lacan, solo aquello que opera a nivel simbólico puede operar en lo real. No podemos saber hasta qué punto los dramaturgos y demás gentes del teatro de la época eran conscientes de todas las implicaciones ideológicas de la comedia de magia, pero seguramente más de lo que en determinados momentos se ha creído. Ramón Mayrata, en una conferencia dada en la RESAD el 9 de marzo de 2015, explicaba cómo el éxito de Houdini se debió a que sus números de escapismo, aparentemente apolíticos mirados con la perspectiva actual, eran profundamente políticos: expresaban las ansias de libertad de los obreros irlandeses emigrados a EEUU en el siglo XIX, que hacían jornadas de esclavos. En todo caso, podemos estar seguras/os de que la prohibición de las comedias de magia, como antes las de santos y los autos sacramentales, es deliberadamente ideológica. Religión y magia remiten a esa concepción del mundo a la que hemos aludido que implican que éste no puede estar sometido a cálculo, productividad o negocio, ni la vida al mercado o al dinero. Por eso la lucha consistió en desacralizar y desencantar el mundo y la vida. Como afirma Culianu, la Reforma religiosa ya había quitado a la religión toda su dimensión sagrada y trascendente, la reforma del teatro hará lo propio con el teatro. A partir de este momento, durante el XIX, la magia será infantilizada, tanto en los espectáculos como en los cuentos populares -otro género en origen tremendamente subversivo-⁶⁵.

La revolución del espíritu y de las costumbres operada por la Reforma apuntaba a la completa destrucción de los ideales del Renacimiento.

Éste concebía el mundo natural y social como un organismo espiritual en el que había intercambios permanentes de mensajes fantásticos. Era el principio de la magia y del eros, que también constituía una forma de magia.

La Reforma destruye todo este edificio de fantasmas en movimiento, prohíbe el ejercicio de la imaginación y proclama la necesidad de extinguir la naturaleza pecadora. [...] En el momento en que los valores religiosos de la Reforma pierden toda su eficacia, su oposición teórica y práctica al espíritu renacentista recibe una interpretación de orden cultural y científico [...]

La civilización occidental moderna representa, en conjunto, el producto de la Reforma -de una reforma que, vaciada de contenido religioso, conservó sin embargo sus formas-.

⁶⁵ Me refiero a los cuentos del primer romanticismo alemán, por ejemplo, de Von Chamisso o los hermanos Grimm, quienes en sus pequeñas narraciones denuncian la pobreza en la que vive el pueblo.

En el plano teórico, la gran censura del imaginario conduce a la aparición de la ciencia exacta y de la tecnología moderna.

En el plano práctico, su resultado es la aparición de las instituciones modernas.

A nivel psicosocial, constituye la aparición de todas nuestras neurosis crónicas, debidas a la orientación demasiado unilateral de la civilización reformada, a su rechazo radical del *imaginario* (Culianu, 1999: 285-286).

3 Emblemática y cultura visual.

Yo casi llamaría a este periodo la «época emblemática»
Walter Benjamin, *El origen del drama alemán*.

En el mundo de la Contrarreforma, a pesar de que, como dice Culianu, se acepten muchos de los valores de la Reforma, no se produce una condena del imaginario, sino que se lleva a cabo la construcción de un nuevo imaginario, el imaginario de la Contrarreforma. Rodríguez de la Flor ha estudiado magníficamente las peculiaridades del caso hispánico en *La península metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma* y en otros de sus libros, como el reciente *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. En general, este imaginario propiciará la eclosión de un género que combina palabras e imágenes y que se conoce como Emblemática. Este género, como la mentalidad barroca -que es, ante todo, metafísica-, opera por procedimientos alegóricos:

La emblemática, tomada bajo la consideración de ofrecer una galería de imágenes que pretende agotar el sentido de lo que representan, se constituye como una verdadera «máquina semiótica». Máquina cuyo destino último es procesar «el mundo». Vocación de totalidad enciclopédica la de este género que pretende, sobre todo, explotar las relaciones conceptuales que los seres naturales -y aun artificiales- trazan en un espacio que es ético y es político.

Leída como tal totalidad, la emblemática «construye» desde aquella perspectiva una lectura alegórica, cuya enseñanza máxima reside en el hecho de «dar a ver» el modo en que el mundo se propone como inagotable fuente de ejemplaridad para el hacer -y aun el ser- del hombre y de la sociedad política que este edifica. Todo lo que se ofrece en la escena de representación icónica que resulta ser ante todo la emblemática, es, así, enigma, jeroglífico, al que sólo un saber analógico y conceptual es capaz de ir develando sus claves, y ello por medio del mecanismo de la lengua, del discurso.

Finalmente, la emblemática se convierte en el soporte más firme para una metafísica de la cultura humana, pues que en ella el trabajo de la significación -del dar significación- es el que al final permite «leer» el libro de Dios, los objetos del mundo natural. E incluso la historia humana -no importa si mitológica o real- es puesta también en representación con el objeto de que pueda ser comprendida simbólicamente, ahora como prueba del sentido teológico y de lo que es la atribución de un destino último para el hombre y sus realizaciones (R. de la Flor, 1999: 59).

En general, los libros de emblemas entraron desde el inicio del género con total libertad en España y se encuentran obligadamente en la biblioteca de cualquier artista erudito durante todo el XVII en España⁶⁶. Algunos de los emblemistas más destacados y sus tratados son: Alciato: *Emblemas* (Lyon, 1549); Bocchi: *Symbolicarum quaestionum* (Bolonia, 1555); Jacobus Bruck: *Emblemata politica*, (Estrasburgo 1618); Heinsius: *Het Ambacht van Cupido* (Leiden, 1595); Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499); Junius: *Emblemata* (Amberes, 1565); Ripa: *Iconologia* (Roma, 1593), Sambucus: *Emblemata* (Amberes, 1566), etc.⁶⁷ En la biblioteca antes mencionada de don Martín Marcelino de Vergara hay, como hemos anunciado, varios libros de emblemas y empresas⁶⁸. En concreto, los *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarruvias (Madrid 1610), *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, de Paulo Giovio (Lyon, 1559), y un tomo de *Empresas francesas*, además del *Theatro de los Dioses de la gentilidad*, de fray Baltasar Victoria (Salamanca, 1620), *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585), las *Metamorfosis* de Ovidio y seis tomos de *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, de Calderón de la Barca (Madrid 1677), más otro tomo antiguo de *Autos* de Calderón. Estos libros, como ha estudiado Sagrario López Poza (2000: 263-280), son «tesoros de erudición auxiliares de la *inventio*» para predicadores y eruditos, pero también para otros escritores, como los dramaturgos. En el siglo XVIII, según explica Javier Gállego, siguen difundiéndose los libros de emblemas, ahora en ediciones más pobres y peor hechas, pero sin duda más baratas, que de este modo llegan al público popular (Gállego, 1996: 39). Y es que, si bien la afición a la literatura simbólica y alegórica se da en toda Europa,

ofrece en la Península Ibérica y en sus posesiones de ultramar ciertos caracteres gestuales y simbólicos emparentados con el teatro nacional y con la locura por los juegos de ingenio, por la agudeza, que, rebasando los límites de las fiestas de Corte, se extienden hasta las aldeas y se introducen en el mecanismo mental de gente totalmente alejada de toda pretensión cultural o artística (Gállego, 1996: 116).

A grandes rasgos -pues no es mi intención entrar en definiciones que han sido profusamente

66 Javier Gállego (1996) ha estudiado pormenorizadamente las bibliotecas de las distintas generaciones de pintores eruditos del siglo de Oro, de Pacheco a Velázquez, etc.

67 En *Emblemata Hispanica*, de Pedro F. Campa, se recogen las distintas ediciones de libros de emblemas en España hasta 1700. <http://www.studiolum.com> es «un punto de encuentro de investigadores» y se dedica a publicar libros de emblemas de difícil acceso. Puede encontrarse en este sitio web una bibliografía exhaustiva.

68 Otros libros de su biblioteca inciden en la construcción simbólica y en la creación de imágenes mentales que es propia de la oración contrarreformista: *Theatro moral de la vida*, por Batabo, *Theatro de la vida humana*, anónimo, *Molina de oración. Ejercicios espirituales de la excelencia y provecho de la oración*, de Antonio de Molina (Burgos, 1615), *Camino de la oración mental*, anónimo, *Ocios morales divididos en descripciones simbólicas y declamaciones heroicas*, de Félix de Lucio Espinosa (Zaragoza, 1693).

dadas por otros (Gállego, 1996; R. de la Flor, 1999; Santiago Sebastián, 1999; Mario Praz, 2006, etc.), podemos decir que el emblema se compone de tres partes (*emblema triplex*): una imagen (*pictura* o dibujo), acompañada de un lema o mote (*motto*) y un poema explicativo (epigrama, alma o *subscriptio*). La imagen es el *cuerpo* y el lema y epigrama, el *alma* del emblema. Según Santiago Sebastián, el emblema tiene dos funciones: la representación y la interpretación, es decir, representa una cosa (*res picta*), que es algo de la naturaleza, del arte, de la mitología, de la religión, etc., que llega a ser *res significans* como expresión de una verdad. De ese modo, tiene la facultad de transmitir verdades a la mente de un modo más directo que el lenguaje hablado y, por el efecto visual, tales verdades se grababan de forma indeleble (Sebastián, 1999: 12-13). Según Juan de Horozco y Covarrubias establece en sus *Emblemas morales* de 1589, el emblema es «pintura que significa aviso debajo de alguna o muchas figuras» (Gállego, 1996: 27-28). Javier Gállego concluye que

en el emblema hay un contenido moral que no es exclusivo de un individuo, sino que pertenece a la sociedad entera, con tal que sea capaz de interpretarlo. La empresa (o divisa) es, en cambio, patrimonio de una persona o familia, a menudo un mensaje secreto, tal como esas cifras y motes amatorios y cortesés que solo la dama puede comprender (Gállego, 1996: 28).

También Mario Praz, como digo, en su libro *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, define de manera pormenorizada las distintas tendencias (emblema, empresa, epigrama, concepto) de este género que denominamos, en general, emblemática. Además, establece que existen

dos tendencias contrastadas en la utilización del emblema. Por una parte los emblemistas, siguiendo las huellas de los jeroglíficos, se proponen establecer una forma de expresión que puedan comprender unos pocos; en una palabra, un lenguaje esotérico. Por otra, la emblemática trata de ser un medio que haga accesibles a todos, incluso a los ignorantes y a los niños, ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes (Praz, 2005: 195).

La primera tendencia está unida con la magia, pues constituye un medio de transmisión de conocimientos comprensible por unos pocos y, por lo tanto, más difícil de perseguir. La segunda tendencia es la desarrollada por la religión destacando, sobre todo, la compañía de Jesús que, con la creación de sus *Ejercicios espirituales*, haría que el género siguiese teniendo vigencia hasta época muy tardía. De hecho, su uso de un sistema visivo que remite a épocas anteriores es, para algunos, uno de los motivos por los que fueron expulsados de España y perseguidos en toda Europa, en

general, en el XVIII (Rodríguez de la Flor, 2009: 249-252).

Las fuentes de la emblemática son diversas: el epigrama griego, los jeroglíficos egipcios, las medallas, la heráldica y el simbolismo medieval, la mitología greco-latina, los proverbios y todo tipo de objetos naturales o artificiales (Sebastián, 1999: 16-18). Pero también tiene cabida en la cultura visual barroca tanto la imagería de la magia como la del carnaval. Precisamente en el XVIII se produce un gran apogeo de *aleluyas* y *aucas*, literatura popular que difunde la iconografía carnavalesca, entre otras. A partir de este éxito, muchos de los motivos del carnaval pasan a formar parte de los emblemas morales. De ahí que Stoichita y Coderch comenten: «El paso del prodigio a sermón moralizante no puede ser más abusivo» (Stoichita y Coderch, 1999: 64). En efecto, el imaginario emblemático, como el del carnaval y el de la magia, tiene su componente ideológico.

El alegorismo preciosista proyecta estas figuraciones emblemáticas de carácter ejemplar en el centro de lo que ya constituye una civilización de élites, pero no nos encontramos en el dominio de un universo “espiritual” y un poco gratuito o ajeno a las materialidades, exclusivamente. Lo decorativo, lo ingenioso, lo caprichoso y errátil, y, en fin, también lo metafórico, “alma” de lo emblemático, es, finalmente, ideológico, llegando por esta vía a expresar valores e intereses de clase (Rodríguez de la Flor, 2009: 210).

La literatura emblemática pasa al teatro inmediatamente, construyendo emblemas tridimensionales, magníficos y vivos.

Y es que todo, desde el texto a los personajes, particularmente en las alegorías de los autos sacramentales, gozaba de una perspectiva emblemática. El título, próximo a la concisión del lema o *motto*; la escenografía, que utiliza objetos a modo de símbolos, y por último el propio texto, concebido como una suerte de desarrollo o declaración de los dos anteriores elementos, hacen del teatro barroco un auténtico emblema vivo y puesto en acción, en el que no faltaban temas, imágenes, sentencias y glosas sacadas de la propia tradición emblemática (Rodríguez de la Flor, 1995: 75).

Teresa Ferrer Valls también ha visto la importancia de la emblemática en la construcción del vestuario:

Los libros de emblemas debieron ser también una buena fuente de inspiración para ciertos adornos de vestuario, tocado y atrezzo de muchos de los personajes alegóricos de estas piezas de representación cortesana. Da la impresión, en algunos casos, de que el dramaturgo, desea, sin intervenir en el diseño global, hacer hincapié en estos detalles parciales de vestuario, a sabiendas de la fuerte carga significativa que estas síntesis visuales poseen para su auditorio (Ferrer Valls, 2000: 5).

Efectivamente, el teatro, como arte audio-visual, compuesto de texto e imágenes, es el lugar adecuado para recrear el género, como también ocurre en las escenografías efímeras realizadas para todo tipo de festejos públicos. Así, los autos sacramentales se aplicarán en la creación de emblemas morales cristianos, mientras que las comedias mitológicas del XVII lo harán de emblemas amorosos y, sobre todo, políticos. En los últimos años se ha empezado a estudiar la influencia de la emblemática en distintos autores del XVII (Zafra Molina; Azanza López, 2000). El caso paradigmático sigue siendo el de Calderón, estudiado por Rodríguez de la Flor (1999: 387-406), A. Regalado (1995), A. Valbuena-Briones (1985), Arellano (edición de los autos sacramentales completos de Calderón, Universidad de Navarra-Reichenberger), etc.

En cuanto a las comedias de magia, todavía no se ha hecho un estudio sobre este aspecto. Sin embargo, como herederas de la tradición teatral barroca más espectacular, es obvio pensar que emblemas y empresas serán también parte constitutiva del género. Un estudio más detallado nos llevará a descubrir si las peculiares condiciones de producción -un teatro público para el pueblo, en vez de teatro cortesano para la corte- provocan algún tipo de desplazamiento o de nueva creación frente a la mera reproducción. R. de la Flor asegura que en el XVIII no hay verdadera innovación en el género sino que este siglo

extrema o «histeriza» su fidelidad a las visiones metaempíricas, metafóricas y simbólicas del mundo, interpretando del modo delirante que denunciarán los novatores e ilustrados los fenómenos naturales y la propia historia natural [...] Todo en espera ya de un punto final de esta «monarquía emblemática» y reino de lo «emblemático», que llega agotado y exhausto a las puertas mismas de la revolución y del cambio de paradigma político occidental. Solo que en nuestro caso y para nuestro país de países, no se trata de aquella revolución del 89, sino, más propia y castizamente, de la revolución de 1767, verdadero *terminus post quem* que fractura y escinde el mundo de la metáfora del mundo de la analítica, y despoja finalmente de todo crédito intelectual a los metafísicos y alegoristas cristianos (R. de la Flor, 2009: 248-250).

En todo caso, los estudiosos están de acuerdo en confirmar el «cambio de gusto de emblema a alegoría, de cultura de formación individual a cultura publicitaria» (Gállego, 1999: 121), lo cual lleva al contrasentido de una «cultura preciosista, concebida para pocos, pero que se convierte en un instrumento de persuasión y publicidad» (Gállego, 1999: 150). A partir de este giro, el teatro cumple una función persuasiva y educativa del pueblo, necesaria para que éste pueda interpretar cuadros e imágenes o, lo que es lo mismo, «el espectador no se basta a sí mismo para interpretar un signo, un emblema, un símbolo: hace falta que intervenga toda la maquinaria teatral» (Gállego, 1999: 122).

De este modo, según Portús, las comedias se iban complejizando y, así, a pesar de ser para todos «contenían mensajes solo descifrables por unos pocos, a la par que se complejiza también el aparato visual» (Portús, 1996: 44).

Pero tanto las fiestas como el teatro estaban repletos de mensajes, y sus autores se cuidaban mucho de ofrecer un programa iconográfico o narrativo coherente y, en ocasiones, de gran complejidad conceptual. Al mismo tiempo, vemos que a la mayor parte de los espectadores les eran bastante ajenas estas cuestiones [...] la mayor propaganda se ejercía sensorialmente, a través del lujo y del carácter maravilloso, ritualizado y sensorial de los actos (Portús, 1996: 46).

Sin duda, es fundamental saber cómo se producía la recepción de los espectáculos, y si los espectadores buscaban *pensamiento o espectacularidad y desorden*, como propone Portús -aunque refiriéndose al siglo XVII- y basándose en una cita de Chirino de Salazar al describir una fiesta: «Hubo para todo género de gentes muy competente entretenimiento, pues ni al más entendido le faltaba el pensamiento, ni a los demás variedad de cosas, que por sí y sin más averiguación de Arte daban gusto» (Portús, 1996: 46). Sin entrar en el debate de hasta qué punto esta afirmación está hecha desde la lógica de «la desigualdad de las inteligencias», teorizada por Rancière (2003; 2010), parece lógico pensar que una cultura unitaria y de masas, como la de la Contrarreforma, utilizase distintas estrategias para ser comprendida por todos, en mayor o menor grado, sea de modo intelectual, emocional, corporal o relacional.

A continuación constataremos cómo en la comedia de magia aparecen los distintos tipos de emblemas: amorosos, morales y políticos, habiendo un predominio de los emblemas morales cristianos en las primeras décadas y de los políticos en las últimas.

3.1 Emblemas amorosos.

Las comedias de magia, como tantas otras, giran alrededor, o incluyen el ingrediente, de una trama amorosa. Es, por tanto, lógico pensar que los emblemas amorosos sean abundantes, sino los más habituales, en muchas de las comedias a lo largo de todo el siglo. Efectivamente, encontramos emblemas amorosos pero hemos constatado que, en las comedias de magia de la católica España, son mucho más abundantes y suntuosos los emblemas morales a principios de siglo, y los emblemas políticos a mediados del mismo. Este desarrollo se corresponde con el del tipo de libros de emblemas que se hicieron famosos en España. Mientras en Holanda triunfaban los libros de emblemas amorosos, en la península los emblemistas se dedicaron más a concebir emblemas

morales cristianos y políticos. Sin embargo, encontramos en las comedias de magia algunos emblemas recurrentes en estos libros de emblemas amorosos, tales como el *Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria*, *Amorum Emblemata* de Vaenius, *Nederduytsche Poemata*, de Heinsius, *Emblems of Love*, de Ayres, *Le Théâtre des bons engins*, de La Perrière, etc.

A lo largo de estas páginas hemos dado cuenta ya de algunos de los emblemas amorosos más significativos, como en la escena del jardín como libro amoroso de *El mágico de Salerno* que hemos analizado profusamente, o la primera escena de *El mágico africano* que reproduzco completa a continuación, para ver cómo se producen las asociaciones emblemáticas y se desarrollan en el texto a modo de epigrama explicativo de la imagen. Federico, ayudado por su esclavo mago Mohamed, prepara un festejo emblemático, lleno de alegorías de distinta procedencia (mitológicas, florales, incluso cristianas, etc.), con el fin de expresar su amor por su amada Margarita.

Delicioso jardín, en cuyo centro se mirará una hermosa fuente, y a los cuatro ángulos, en cuatro hermosos tiestos, cuatro naranjos, o árboles frutales en la forma que se dirá [...]

Federico: Oh tú Madre del amor
que siendo hija de la espuma
eres el centro del fuego;
a mis acentos escucha.

Cuatro: Qué mandas qué ordenas
que a tu voz se unan
precepto e imperio
con dichas seguras.

Federico: Que renaciendo en cristales
con tus hermosas alumnas,
festejéis de Margarita
a la divina hermosura.

Cuatro: Ya rasgan ya rompen
el centro que ocupan
amor y belleza
y las gracias juntas.

Al cantar el cuarto [cuatro] se transforma la fuente en el solio de Venus y Cupido, cuyo respaldo forma una estrella transparente, y el pedestal, dos blancos cisnes. De los cuatro naranjos, se forman otros tantos arcos de flores; y en su centro encima de pedestales, las cuatro gracias de luces con coronas y bandas de flores [...]

Venus: Pues hoy a mis tres gracias
añado una
que excede en perfecciones
a todas juntas.

Coro: Rindan unidas a los nuevos amantes

de amor primicias.

Van bajando de los pedestales, y ofreciendo cada una lo que dicen los versos.

- Primera: Estas palomas dicen
finas y amantes
que han de ser inocentes
las lealtades.
- Segunda: Y estos mirlos publican
que la hermosura
sabe dar halagüeñas
las amarguras,
- Tercera: Estas rosas que Adonis
tiñó con sangre
publican de los celos
las crueldades.
- Cuarta: Y en esta gracia nueva
te da tu esposa
un corazón amante
centro de todas.
- Las cuatro: Y el amor ciego
contrae la alianza
de vuestros pechos.
- Venus: Querido hijo, pues tú
eres del amante fuego
quien los incendios reparte,
confirma este dulce enlace
que tejó el amor más tierno.
- Cupido: Sí haré madre pues que nunca
yo me excuso a tus preceptos.

Llega Cupido (que lo [ha] de hacer un niño de poca edad) vestido como pintan a este dios; y con la seguidilla que canta fingiendo caerse en brazos de uno y otro, hace que los hiere con una flecha de oro.

- Amantes venturosos
en vuestro seno
hospedad a Cupido
que aunque pequeño
alimentado
de vuestro afecto
él subirá a gigante
andando el tiempo.
Ay que me caigo! (Los hiere con la flecha)
Ay que tropiezo!
Madre, pues logré el tiro.
Acá me vuelvo (Corre a sus madre)
- Margarita: ¡Qué inquietud tan apacible!
- Federico: ¡Qué lisonjero veneno!
- Margarita: Se introduce en el alma...

Federico: Me va penetrando el pecho...
 Ellos y música: Que el amor ciego
 confirma la alianza
 de nuestros pechos [...]

Con este cuatro que ha de ser muy vivo y ruidoso, se deshace todo (pp. 1-5).

La escena debe entenderse así: el jardín es lugar emblemático del amor (jardín de las delicias), potenciado este significado por los cuatro naranjos, árbol cuyas flores y frutos significan fecundidad, pureza, y matrimonio. Por asociación, la fuente se transforma en el trono de Venus, diosa que nace de las aguas, y cuyo pedestal se compone de dos cisnes, ave acuática que simboliza la pureza del amor de pareja y la fidelidad. El jardín, así, se convierte en jardín de Venus, *locus* recurrente de los emblemas amorosos.



15.- «Plantae rigatae magis crescunt [40]», *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608.

Los naranjos, a su vez, se transforman en las tres gracias (en este caso cuatro). Las tres gracias (Cárites), en la mitología griega, son las encargadas de llevar la alegría y la belleza a la tierra. Sus atributos son el mirlo, las rosas y el dado de juego. En este caso, portan palomas (ave que representa a Venus) y mirlos con el significado que aporta el texto. También rosas, aludiendo a la historia de Adonis, asesinado por el dios Ares transformado en jabalí, celoso por el amor que Afrodita profesaba a Adonis. En la leyenda, las lágrimas de Afrodita y la sangre de Adonis tiñen unas rosas blancas a sus pies y, desde entonces, las rosas rojas son símbolo del amor. Por último, la cuarta gracia aporta un corazón, en concreto, el corazón amante que la esposa Margarita entrega a Federico. En la época, el corazón es un emblema no tanto del amor profano como del amor sagrado. El sagrado corazón es un atributo tanto de Cristo como de María. Aquí parece hacerse una

asociación entre el corazón de Margarita y ese otro corazón sagrado «centro de todas [las gracias]». De este modo, por un lado se santifica el vínculo amoroso de los dos amantes fruto del matrimonio, por otro, alegóricamente se alude a las penalidades que aguardan a los protagonistas en la trama y de las que su amor saldrá triunfante.

En cuanto a las alusiones al fuego que Cupido enciende en los pechos amantes, son frecuentes en los poetas, y los emblemistas las tradujeron de distinto modo en sus emblemas. Así, encontramos imágenes de Cupido portando una antorcha, Cupido puesto sobre una hoguera, o Cupido soplando con su aliento o con un fuelle el fuego de un alambique⁶⁹. Estas imágenes son aludidas, pero la que se representa es la emblemática escena de Amor hiriendo con sus flechas a los amantes. Como hemos dicho, gracias a la imagen del corazón este amor profano se tornará sacro: «Que el amor ciego / confirma la alianza / de nuestros pechos», convirtiéndose toda la escena en un canto de alabanza al matrimonio.



16.- «Quis enim securus amavit? [70]», en *Emblemata amorum*, de Vaenius (1608)

69 Mario Praz (2005: 99-194), en el capítulo titulado «Amor profano y sagrado» de su libro *Imágenes del Barroco*, analiza pormenorizadamente la aparición y fuentes de estos emblemas en distintos libros de emblemática, tales como los mencionados al inicio de este apartado, así como sus repeticiones y variaciones. Por su parte, Aurelio Pérez Jiménez (2011) ha estudiado la relación de los *Emblemata amorum* de Vaenius con Plutarco y otros autores clásicos.



17.- «Telorum silva pectus [108]», *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608.

Lo que suele ocurrir en el caso de los emblemas amorosos, es que estos se desarrollan solo en el texto, quedando la construcción de la imagen a cargo del espectador, como *imago mentis*. Y es que, como ya Cull (1997: 108) había dicho al estudiar los emblemas de los Autos de Calderón, estos pueden aparecer como descripciones verbales o representados. Así ocurre al final de la primera jornada de la primera parte del *Asombro de Salamanca*. Mientras se prepara la mutación, doña Mencía canta:

Recitado:	Pues platónico amor mi pecho alienta, a sínodo feliz, a alegre cuenta, congreguen mis afectos su cariño, no derivado del alado niño, que rápido conculca toda el alma: Anteros ⁷⁰ de mi fe lleve la palma, pues inspira a mi pecho generoso, lírico amor, plausible, y decoroso.
Aria:	Como el diáfano elemento, que a la vista está, ya apacible, ya violento: así está mi pensamiento, sin saber si olvidará, o si tengo firme amor. Mas si sigue lo inconstante de su insta de proceder un traidor y falaz amante, cuyo pecho no es constante: cielo airado, ¿qué ha de hacer, quien ve en él tanto rigor? (vv. 869-888).

⁷⁰ En la mitología griega, hijo de Ares y Afrodita, hermano de Eros, personificación del amor correspondido, vengador del amor no correspondido.

Esta aria se substituyó en posteriores reposiciones por otra letra que repite los mismos conceptos, y que seguramente es a la que puso música Nebra.

Aria:	Pues sufro el tormento pues siento la pena de un vil sentimiento que a amar me condena, al mar mis suspiros le quiero entregar. Los celos traidores me causan rigores zozobra la calma, y triste mi alma no puede triunfar.
-------	---

Los emblemas amorosos aparecen ya en el libro precursor de Alciato y serán reproducidos después en otros libros como el *Emblemata amorum* de Vaenius, quizás el más famoso de los dedicados al tema amoroso. Es Alciato quien usa elementos de la mitología, en este caso Cupido, para construir sus emblemas. El recitado de doña Mencía hace referencia a la lucha entre los hermanos Anteros y Eros que aparece en el emblema 110 de Alciato con el sentido de que «El amor virtuoso vence a Cupido». En la lucha entre la cupiditas y la caritas, vence el amor puro al amor sensual. Este tópico será popularizado por los poetas del Dolce stil nuovo y a él se remite la culta doña Mencía. La victoria de Anteros se describe aludiendo a otro elemento emblemático: la palma. La palma no solo significa victoria, sino que según Covarrubias significa también que la «grandeza y perfección requieren tiempo» (Sebastián, 1999: 73). En el aria, sin embargo, más explícitamente en la letra de Nebra, con lenguaje conceptual desarrolla la equiparación emblemática de mar y amor, siendo la «calma o tempestad descriptivas del estado de pasión» (Sebastián, 1999: 168).



18.- *Eros y Anteros*, de Camillo Procaccini (1551-1629), Museu Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro.



19.- «Via nulla est invia amore [47]», *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608.

3.2 Emblemas religiosos y morales.

Como hemos advertido, las preocupaciones del hombre y de la mujer de la España de la

Contrarreforma eran de orden moral. De ahí que mucha de la literatura emblemática recogiera esta preocupación y los pensamientos de los autores sobre el tema. De hecho, Gállego considera que «el emblema se hace español tomando un tono primero moral, luego religioso», y finalmente político, cuando el objetivo principal es la educación del príncipe (Gállego, 1996: 83). El primero en publicar un libro de *Empresas morales* en español fue Juan de Borja⁷¹, y lo hizo en Praga en 1581, donde era embajador en la corte del famoso protector de magos y alquimistas, Rodolfo II. Carmen Bravo Villasante enunció así los temas tratados por Borja, que sirven también para el resto de emblemistas morales que le sucedieron:

Como el propio don Juan de Borja anuncia en su prólogo, en este libro de las *Empresas morales* se trata de materia de buenas costumbres, por lo que los vicios y las virtudes son el tema principal. Analizadas las empresas una por una se ve que los motivos se centran en los males y vicios de: la vanidad, la ira, la venganza, el engaño, la soberbia, la ingratitud, la mentira, la soberbia, la arrogancia, la codicia, la impaciencia, la crueldad, la calumnia, la ambición, la inconstancia, la temeridad, el engaño, la falsedad, la envidia, la altivez, la sensualidad, la discordia la desconfianza, la sospecha, la impiedad. En una palabra, las pasiones.

Contra todos estos vicios, el autor contrapone las virtudes, y señala repetidamente: la paciencia, la prudencia, la grandeza de ánimo, la fortaleza, la cordura, la constancia, la caridad, el valor, la esperanza, la magnanimidad, la firmeza de ánimo, la gratitud, la libertad, la discreción, el recato, la igualdad de ánimo, la verdad, el silencio, la proporción, la armonía, la mansedumbre, la humildad, el menosprecio del mundo, la justicia, la sabiduría, la dignidad, la diligencia, la amistad, la templanza, la austeridad, la clemencia, la liberalidad y la honra. Fuera de esto no hay nada más. Todo está concentrado en vicios y virtudes (Bravo Villasante, 1980: 32)

Muchos de los dramaturgos del XVIII, y no solo los llamados Ilustrados de finales de siglo, se ocupan en sus obras de cuestiones morales. Así, por ejemplo, Álvarez Barrientos subraya en la edición de *El anillo de Giges*, de Cañizares, el «tono suavemente moral que posee su teatro. Ya

71 Carmen Bravo Villasante da esta lista de libros de emblemas morales publicados en el siglo XVI y XVII en nuestro país:

Juan de Borja fue el primero en España en publicar un libro de Empresas, cuando la ingeniosidad todavía no era el objetivo principal de la literatura. Él está en los inicios de un género -anteriormente muy difundido en Italia-, que durante un siglo en España va a tener continuadores. Diez años después de él publicará Juan de Horozco y Covarrubias sus *Emblemas morales* (Segovia, 1591). La lista es larga: Hernando de Soto publica las *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599); Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610); Luis Tribaldos de Toledo, *Emblemata* (1610); Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613); Cristóbal Pérez de Herrera, *Proverbios morales* (Madrid, 1618); Pedro Bivero, *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum* (Antwerpiae, 1634); Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe político-cristiano representado en cien Empresas* (Milán, 1642); Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales* (Madrid, 1648; Barcelona, 1607); Juan Solórzano Pereyra, *Emblemata centum, regiopolítica* (Valencia, 1651); Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del Buen Pastor. . . representada en Empresas sacras* (León, 1682), y J. Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules* (Mgdrid, 1682). El tono moral que inició don Juan de Borja en su libro de las Empresas morales parece ser el denominador común de todos los libros posteriores (Bravo Villasante, 1980: 39-40).

hemos observado su tendencia al resumen moralizante», y después añade: «en su obra hay aspectos que lo acercan a una ilustración estribada en una estética tradicionalista y conservadora, pero crítica de ideas y costumbres, de “vicios nacionales”» (Álvarez Barrientos, 1983: 52-53). No es raro, pues, que muchos autores incluyan emblemas morales escénicos, en concreto aquellos que escriben a principios de siglo pues, como sabemos, el género vive su máximo esplendor hasta finales del XVII, decayendo en el XVIII, excepto en lo concerniente a la Compañía de Jesús, que editó numerosos libros de emblemas en este siglo⁷².

Uno de los dramaturgos que más conocen y usan la emblemática en sus puestas en escena es Salvo y Vela. Analizaremos, a continuación, una mutación situada en la primera jornada de la quinta parte de *El mágico de Salerno*. El diablo Camilo se aparece con el aspecto de Vayalarde ante Diana del siguiente modo:

Múdase el Teatro en un adorno de un funesto Templo, que imite al de la Noche, se ve sobre un pedestal alto a Vayalarde, y más abajo otros cuatro pedestales, en que estarán la Ausencia con un retrato en la mano, a que tiene vuelto el rostro; la Adulación con un camaleón en la mano; la Astucia con una zorra; la Fuga con dos alas en la mano; y sobre el pico del suelo estarán el Engaño con un espejo; los Celos con un ramo de espinas; el Olvido vuelto el rostro a la luz que tiene en la mano; y el Rigor con unos azotes en la mano, y todos con hachas; y Vayalarde en un sacabuche baja al tablado (p. 7).

Entonces la avisa:

Pedro:	[...] y viendo cuanto te engaña Don Juan, pues a la duquesa de Milán aleve ama, y en fuerza de aquellos libros, que con astucia te saca, va a servirla: no sufriendo aquella antigua alianza de tu esposo, ni el cariño, que siempre te tuve, que haga una traición tan aleve, después de finezas tantas, en alas de Ausencias, Celos, Astucia, Fuga, Desgracia, Olvido, Rigor y Engaño, que en el Templo de mi fama, para autorizar mis triunfos, se abultan negras estatuas,
--------	--

72 En <http://www.studiolum.com/es/cd05.htm> puede encontrarse una bibliografía profusa de los Libros de emblemas de la Compañía de Jesús.

y hoy son afectos, que tú
padeces, de su tirana
injusta correspondencia
producidos, a que partas
en su busca vengo, pues (pp. 7-8)

Como vemos, de nuevo en el texto dialógico se explica lo que aparece en la acotación, para que el público pueda entender la imagen escénica, como el lector puede entender la imagen impresa a partir de la explicación escrita. El lema de la misma es «Más celos y más engaños, más engaños y más celos», verso que va repitiendo Camilo mientras baja al tablado.

Las fuentes de Salvo y Vela son varias, pero sobre todo se basa en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias. Por ejemplo, mientras Ripa presentaba en su *Iconología* a la Adulación como una mujer que toca la flauta mientras un ciervo está a sus pies embelesado por la música, el emblema 50 de Covarrubias muestra a un camaleón. La explicación es la siguiente:

Plaga es de los príncipes estar cercados de lisonjeros y aduladores, que loan sus vicios y menosprecian sus virtudes. Dicen la mentira y callan la verdad, acomodándose en todo con la condición del señor [...] Estos son comparados al camaleón que toma la color de lo que se le representa, excepto la blanca y pura [...] (Covarrubias, 1610, emblema 50).

Del mismo modo, la elección del espejo como objeto emblemático del Engaño procede del emblema 153 Covarrubias, en el que bajo el lema *Qualem obsuleris, reddam*, puede verse un espejo apoyado en un árbol a las afueras de una población, en el que se refleja la luna. La explicación es la siguiente:

El pecho del hombre bueno y sin dobleces, es como un espejo cristalino que todo aquello que se le pone delante representa en sí, creyendo no haber ficción ni engaño, y responde a lo que se le pone, conforme a las palabras, sin discurrir, ni reparar cual sea la intención con que se le dicen, porque está dificultosa de entender, estando reservado a dios el penetrar corazones, y averiguar voluntades, y para significar esta sencillez, se pone un espejo, en el cual se estampa la figura de la luna (Covarrubias, 1610, emblema 153).

Los significados simbólicos de muchos de los atributos con que se completa esta mutación son bien conocidos, aunque lo es menos su empleo emblemático. Así ocurre con la Astucia, representada con una zorra en la mano. En su *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias explicaba que la zorra «es símbolo de la astucia» (Covarrubias, 1611: 896), y en su emblema 175 la presenta como una cualidad positiva. El emblema lleva por lema: *Haut viribus impar* (No inferior

en fuerza), y la imagen muestra a Hércules con una piel de león puesta sobre los hombros, que representa la fuerza, sujetando con su mano derecha una piel de zorra. La fuerza y la astucia son cualidades necesarias para el triunfo.

En cuanto al «ramo de espinas» que el personaje de los Celos lleva en su mano, podría provenir de la *Iconografía* de Cesare Ripa. Ripa representa este defecto de una manera más elaborada, como una mujer con alas -que aluden a la rapidez con la que piensa y actúa-, con un vestido de orejas y ojos -que indican la forma de escuchar y mirar del celoso-, un gallo posado en su brazo izquierdo -símbolo de la vigilancia- y sujetando un ramo de espino con la mano derecha -que representa las punzantes angustias del celoso-. Conocer las fuentes de las imágenes teatrales propuestas por los dramaturgos, puede ayudar a restablecer lo que pudo ser el vestuario y la composición corporal y objetual de la representación, aunque el dramaturgo no los describa pormenorizadamente.



20.- Retrato arcoíris de la reina Isabel I de Inglaterra, atribuido a Isaac Oliver y Marcus Gheeraerts el joven, 1600-1602, Hatfield House.

Un ejemplo iconográfico de un vestido con ojos y orejas es el famoso Retrato arcoíris de la reina Isabel I de Inglaterra. El cuadro está concebido de manera emblemática con la frase: *Non sine sole iris*. Se suele interpretar con el significado de que la reina tiene ojos y oídos en todas partes, pues era famosa su red de espionaje, pero otra interpretación más personal sería posible, por lo que acabamos de ver.

No se trata de analizar con exhaustividad la imagen escénica propuesta como ejemplo ni otras, sino más bien de determinar el sentido de la aparición de estos emblemas morales precisamente en un género como la comedia de magia, representada en Carnaval, época en que triunfa el exceso y la carne. Parece más lógico que los mismos se usasen, como de hecho se hacía, en otros momentos del año, por ejemplo la Navidad y el Corpus.

Al margen de que en aquellas comedias en que lo mágico se refiere siempre a lo diabólico es lógico que la trama y la imagen giren alrededor de la pintura de vicios punibles, por lo tanto, se mezclen con las comedias de tema religioso, lo cierto es que estamos ante una cultura unitaria donde el teatro, el sermón, la fiesta, el ceremonial, etc., están íntimamente relacionados pues no son sino manifestaciones de una idea única del mundo. Como demuestra Aubrun (*La comedia española, 1600-1680*, 1968), estudiando la comedia mitológica del siglo precedente,

esas funciones no son, en sus temas como en sus decorados, sino lecciones donde el público avisado puede discernir, además de un sentido literal, un sentido moral aplicable a las relaciones con el prójimo, un sentido psicológico para el buen gobierno de sí mismo, un sentido anagógico referente a las obligaciones para con Dios (Gállego, 1996: 79).

Parte de la visión del mundo de esta cultura que denominamos contrarreformista o barroca, perdura en el XVIII, sobre todo en las primeras décadas, por lo que todo objeto, hecho o fábula, suscita en el receptor una serie de asociaciones que tiene, finalmente, una lectura moral. De este modo, como analizaremos más pormenorizadamente más adelante, la cultura oficial logró contrarrestar esa otra visión dual del mundo que todavía perdura en la Edad Media.

Así, siguiendo al padre Fray Baltasar de Vitoria, toda fábula greco-latina tiene su correlato cristiano y se lee como tal. Y así, las pasiones de la carne, que en Carnaval debían hacerse desenfrenadas, adquieren un tono comedido, sobre todo en autores como el censor Cañizares, antes mencionado. Poca lujuria aparece en esta escena amorosa de *El anillo de Giges*, en la que se exaltan virtudes como la prudencia, la razón, etc., virtudes todas de un príncipe cristiano, mientras que la mayoría de versos tienen el tono sentencioso de los lemas y epigramas, y los objetos se usan al modo emblemático.

Aparécese la más bella y hermosa mutación que se pueda, que ha de ser la mansión de Venus, y descienden cuatro balancines, tirados de varias aves, como son águilas,

pavones, cisnes y garzas. Y en el centro una mansión hermosa en donde ha de estar un bello carro tirado de palomas en alambres, en él baja la diosa Venus. Y se halla en el tablado, subiendo en el escotillón del medio, una mesa con dos velas y en ella un azafate de plata, con un vestido rico, a la romana, penacho y todos los requisitos. Y la rueda de Cupidillos está en movimiento circular incesante.

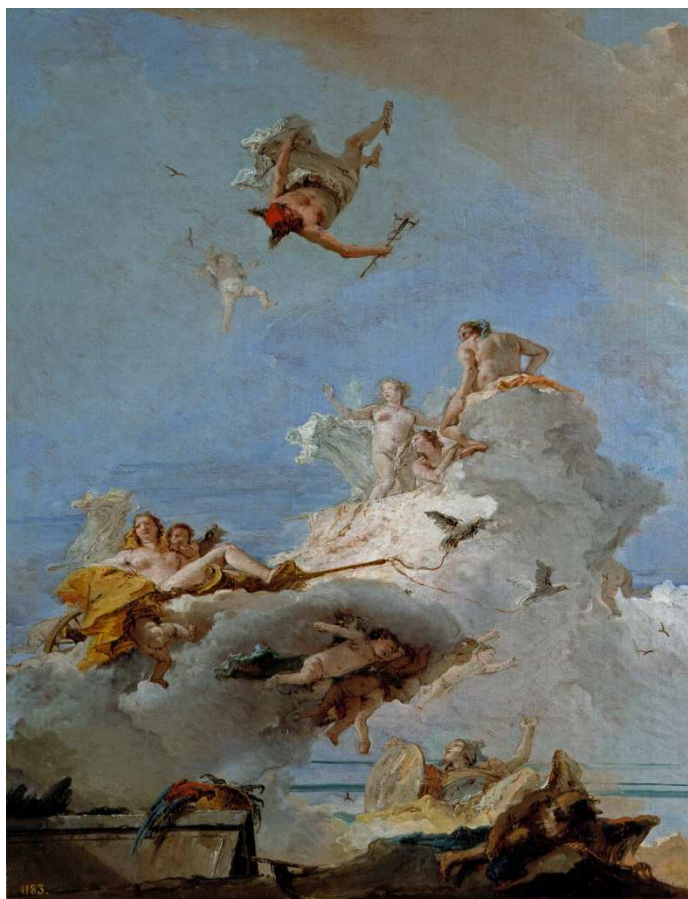
Giges:	Norte de los humanos afectos, pues sin amor fuera un caos de horrores el Universo, favoréceme [...]
Venus:	No debes saberlo, hasta que el tiempo lo diga.
Giges:	Todo alivio es del tiempo.
Canta Venus:	(<i>copla 1ª</i>) El pellico desecha que tiene riesgo el vestir de inocencias los sentimientos.
Ninfas:	(<i>cantan a 4</i>) Guárdate de eso, que con ser cauteloso
Canta Venus:	<i>copla 2ª</i> : Viste en peto y en manto de hombros y pecho los que siendo resguardos no serán peso.
Ninfas:	(<i>cantan a 4</i>) Dice un concepto que de los prevenidos se hacen los cuerdos.
Canta Venus:	(<i>copla 3ª</i>) Estos rizos que al rostro, que al rostro sirven de cerco, mandan traigas en orden tus pensamientos. (<i>La peluca</i>)
Ninfas:	(<i>cantan a 4</i>) Cuenta con ellos, que es razón ser altivos, mas no soberbios.
Canta Venus:	(<i>copla 4ª</i>) La cabeza te adornen gasas del viento, porque suelen sus dichas cogerse al vuelo, (<i>El penacho</i>)
Canta el 4:	No ames con miedo, que de los perezosos se hacen los necios ⁷³ (vv. 797-847)

En esta escena Venus aparece casi como la Virgen María, con su rueda de cupidillos-ángeles y las palomas-espíritu santo, armando y aconsejando al caballero que busca el amor, si no divino⁷⁴, por lo menos ordenado. Fray Baltasar de Victoria lo enuncia así: «y así el querer cuerda y

73 Los últimos versos aparecerán publicados en 1799 en la seguidilla 54 del libro de Juan Antonio de Iza Zamácola titulado *Colección de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*.

74 El viaje del caballero que busca el amor divino es un tópico de los libros de emblemas religiosos.

discretamente es de sabios, y este se llama amar, y el amar indiscreta y neciamente se dice *cupere* [...] Según lo que queda dicho, se da a entender como hay dos amores, conforme lo sienten todos los Mitologios» (Vitoria, 1722: 387). Cañizares, desde las tablas, aconseja a los mosqueteros no dejarse llevar en esta época desenfrenada del año, y amar razonablemente y con cautela.



21.- *El Olimpo o Triunfo de Venus*, Tiepolo, 1767-69, Museo Nacional del Prado



22.- *Venus apareciéndose a Eneas en las costas de Cartago*, Tiepolo, 1757, Villa Valmarana, Vicenza.



23.- *Inmaculada Concepción*, José Antolínez (ca. 1670), Ashmolean Museum, Universidad de Oxford.

3.3 Emblemas políticos.

En el barroco opera una ideología que pretende «aproximar la razón de estado a una razón natural» (R. de la Flor, 1999: 76), es decir, «establecer un principio de conexión entre la naturaleza y la organización y el orden propiamente humano» (R. de la Flor, 1999: 73).

El emblema triplex, es el lugar de articulación entre la poética, la hermenéutica de la naturaleza y lo que son también los principios más generales del orden político moral de la sociedad española del Antiguo Régimen [...] El mensaje político habita en el centro de este gran sistema de equipolencias y relaciones que se buscan entre distintos órdenes de seres, como una más de las posibilidades infinitamente abiertas de una hermenéutica precientífica que opera fundamentalmente a base de metáforas (R. de la Flor, 1999: 82-83).

Nos encontramos con una cultura de referencias en la cual cada objeto puede convertirse en signo y cada hecho (real o imaginario) en moraleja (Gállego, 1996: 79).

En la serie del *Asombro de Salamanca* destacan los emblemas políticos, es decir, relacionados con el poder. Si bien en la primera y segunda partes los emblemas escenográficos son de tipo mitológico, en la cuarta parte encontramos dos interesantes emblemas políticos basados en animales: el león y el águila. Como apunta Rodríguez de la Flor, los elementos de la naturaleza son leídos como símbolos o jeroglíficos dentro de la concepción del *Mundus symbolicus* (de ahí, por ejemplo, que Picinelli escribiera un libro de emblemas con este título).

Los fabularios, los exemplarios, los bestiarios, la literatura de maravillas y textos paradoxográficos, así como los tratados de historia natural prelinneanos, ofrecen una imagen de estas «públicas páginas», y abren así la vía a una exploración del sentido del significante natural en todas las direcciones [...] espacio hermenéutico en el que discurre la vida intelectual del Antiguo Régimen (R. de la Flor, 1999: 72).

En cuanto a los emblemas de fuente mitológica, encontramos un ejemplo paradigmático al final de la primera jornada de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*. La jornada se cierra con una fiesta para celebrar el cumpleaños de doña Mencía. La escenografía empieza con

mutación de Bosque, y todo el teatro de marina con variedad de islas y torreones [...] Al empezar el cuatro, empieza a salir de entre las olas la noche, y por las bambalinas, bajan

dos ninfas. La noche llegará a la mediación igualando con ellas; traerá el trono de la noche, estrellas caladas, atrechos, y en el remate la luna; con vanidad de pájaros nocturnos, con búhos, lechuzas, murciélagos, etc. Cerrándose juntamente, toda la boca del teatro, con nubes, en que separadas aparezcan algunas estrellas.

Canta Ninfa 1ª: Vestida de horrores,
temores añade,
sembrando en estrellas,
antorchas brillantes.

Canta Ninfa 2ª: A sus lobregeces
ilustra radiante,
la casta Diana,
con bellos celajes.

Cristerna: Ya que en mitad de mi curso,
me presento dominante,
en alto elevado solio,
circundada de las aves
nocturnas, que con sus ecos
tristes, alteran los valles:
venga la que precursora
del sol, sus luces reparte,
y vaya con el rocío,
desuniendo el maridaje
de las condenadas nubes.

Se separan las nubes, unas a un lado y otras a otro.

Porque halagüeña y brillante
su risa, dé al orbe alegres
y festivas claridades.
Y pues en dorado carro,
sembrando aljófares, sale,
digan en su aplauso, brutos
fuentes, plantas, selvas, valles.

Canta Ninfa 1ª: Destierre del mundo,
la sombra en que yace,
pues hace festivos,
la tierra y el aire.

Canta Ninfa 2ª: Dorando los montes,
plateando los valles,
fecunde de luces
tinieblas, letales.

A cuatro: Y aplaudan sus rayos,
vistosos volcanes,
las fuentes, las plantas,
las selvas, los valles.

Ha de haber empezado ya a salir la Aurora, en carro tirado de cuatro caballos blancos, y al ir dejándose ver, se van retirando la Noche y las ninfas, hasta ocultarse entre las bambalinas. Traerá la Aurora en el carro, nubes arreboladas, con ráfagas distintas, y en

el foro se verá un peñasco, que coja la mayor parte de él

Canta Aurora: Fogosos brutos, en cuya
confianza, a aquesos mares
entrega el aura sus luces
sembrando sus claridades.
Caminad alegres y hollando sagaces
diáfanos espacios y hermosos cristales,
girad de los vientos el vago camino,
usurpando su centro a las aves.
Con vuestro aliento romped,
montes, que impidan audaces,
que la hermosa faz de Apolo,
divinas luces explye.
Caminad etc.

A la mediación, de esta última copla, se empieza a romper el peñasco y en lo interior del foro, se ve un bellissimo sol con movimiento, ocultándose la Aurora [...] Se corre rápidamente el sol y se ve detrás Cristerna en un adorno (vv. 834+-982+)⁷⁵.

En el plano *historial* -según el concepto de Arellano, (2005), es decir, *literal*-, la escena representa el paso de la noche al día, conforme al relato de la mitología clásica (Diana -luna-, Aurora, Apolo -sol-), pero también representa cómo Cristerna, una mujer y maga, y en ese momento criada, se coloca en el lugar del dios clásico Apolo y del monarca absoluto. Ahora bien, las fábulas mitológicas, como explica Pérez de Moya en el capítulo II «De los sentidos que se pueden dar a una fábula» del libro primero de su *Philosophia secreta*, tienen cinco sentidos: literal, alegórico, anagógico (o que lleva a Dios), tropológico (que excita el alma a las buenas obras) y físico o natural (Gállego, 1999: 72):

Sentido literal, que por otro nombre dicen histórico o parabólico, es lo mismo que suena la letra de la tal fábula o escritura. Sentido alegórico es un entendimiento diverso de lo que la fábula o escritura literalmente dice. Derivase de alienon, que significa diverso, porque diciendo una cosa la letra, se entiende otra cosa diversa. Anagógico se dice de anagoge; y anagoge deriva de *ana*, que quiere decir, hacia arriba a cosas altas de dios. Tropológico se dice de Tropos, que es *reversio* o conversión, y *logos*, que es palabra o razón u oración, como quien dijese palabra u oración convertible a informar el ánima a buenas costumbres. Físico o natural, es sentido que declara alguna obra de naturaleza (Pérez de Moya, 1599, libro 1: f.2v, 3r).

Así pues, el sentido literal de la imagen es claro, y también el físico o natural, que no sería otro que la descripción de los ciclos de la naturaleza, el paso de la noche al día, y de nuevo la noche,

75 En distintos versos del manuscrito hay anotaciones de maquinaria indicando cuándo deben ejecutarse las distintas tramoyas.

con la nueva aparición de Cristerna, antes Diana.

Para entender el resto de lecturas alegóricas posibles del emblema escénico contenido en la transcripción anterior, y de su fábula, debemos conocer algunos hechos e ideas comunes en la época.

La analogía emblemática entre un gran señor y el sol parece que fue creada por Andrea Salvadori en 1616, en la fiesta que se realizó en Florencia con motivo de la visita del Príncipe de Urbino. En este caso, Salvadori asimila al gran duque Cosme II con Apolo, dios del sol, y Parigi creó los diseños globales del festejo. Así estos señores y después los monarcas absolutos no sólo se equipararon con los héroes mitológicos y los dioses olímpicos, sino con el «Heliocentrismo de la Restauración Borbónica tras la Contrarreforma». A partir de ahora se produce «la oscilación completa de toda la sociedad estamental en torno a su rey, como atestigua la dualidad del Rey Sol, el monarca francés Luis XIV, cuyo ceremonial vital concluyó imperando en los usos y costumbres de la vida cotidiana de sus súbditos» (Merino Peral, 2010: 43). En España también se usó la analogía entre el sol y el rey, en concreto, con Felipe II.

La empresa más célebre de las empleadas por Felipe de Habsburgo, y la más atendida por la crítica, fue la que representa a Felipe como Apolo llevando las riendas del carro del sol sobre el mar con el mote: IAM ILLUSTRABIT OMNIA (A partir de ahora, él iluminará todas las cosas). Aunque la fecha de su creación no es segura, parece ligada a acontecimientos producidos entre el momento de la boda de Felipe con María Tudor (julio 1554) y octubre de 1555, cuando el emperador hace saber su decisión de abdicar en su hijo.

Es casi seguro que esta empresa se inspirara en una medalla que realizó Jacome Trezzo en conmemoración del matrimonio de Felipe con María Tudor. Este grabador y escultor italiano había trabajado en Florencia para Cosimo de Médici, pero que desde 1554 se había instalado en Bruselas al servicio del príncipe Felipe. La medalla representa en el anverso el busto armado de Felipe II, con la leyenda: PHILIPPVS. REX. PRINC. HIS. ET. D. AN. XXVIII. 1555. En el reverso, se representa a Apolo rigiendo una cuadriga que salta sobre el mar entre dos promontorios terrestres. Lleva el mote IAM ILLUSTRABIT OMNIA. En algunas descripciones de la medalla se dice que representa al rey saltando sobre el paso de Calais, lo cual está claramente vinculado con su reciente boda. También puede considerarse –y a ello apunta Ruscelli en su comentario de esta empresa– que el lema tiene la intención de oponerse al de Enrique II de Francia, que cuando era delfín usaba como empresa una luna creciente con el mote: donec totvm impleat orbem (hasta llenar el disco entero), para significar que hasta que no llegara a ser rey, no podía mostrar su plena capacidad. Cuando subió al trono, siguió usando el motivo lunar, con una empresa diseñada por el mismo Paolo Giovio: una luna llena, para dar a entender que ahora tenía tanto resplandor que se igualaba con el sol, haciendo tan clara la noche como el día, con el lema: CVM PLENA EST, FIT AEMULA SOLIS; es decir, se iguala al sol cuando está llena (López Poza, 2011: 445-446).

En 1562, Giovanni Battista Pittoni (1520-1583) publica en colaboración con el escritor Lodovico Dolce (1508-1569) el libro *Imprese di diversi prencipi, dvchi, signori, e d'altri personaggi et hvomini letterati et illvstri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*. Incluye una empresa similar a la medalla descrita con el epigrama:

iam illustrabit omnia
di filippo re di spagna.
Poscia, ch'appare il Sol nel'Orizzonte,
Illustra tutto a pocco a pocco il mondo
Su'l carro, che si mal resse Fetonte,
Che pose fine al suo viver giocondo.
Se coronata l'honorata fronte
Il gran filippo a null'altro secondo
Di tanti Regni, come Sol, tra poco
Allumerà ogni piu oscure loco⁷⁶

La misma empresa aparece también en *Las Empresas Ilustres* (1572), de Girolamo Ruscelli, libro con el que se populariza. Esta identificación del rey como Apolo sigue en la tradición real hispana hasta que la *monopoliza* Luis XIV (Gállego, 1999: 47). Uno de los más famosos reyes-sol de los Austrias hispanos es Felipe IV. El Conde-Duque escogió para él, como parte de su programa emblemático-propagandístico, el apelativo de Rey Planeta, poniendo de relevancia la coincidencia de ser el cuarto rey de nombre Felipe y ser tenido entonces el sol como cuarto planeta (Brown y Elliot, 1981). Sin duda, al elegir *El hijo del Sol*, *Faetón* para el estreno del Coliseo de la Cruz en 1737 se pretendía aludir a esta tradición y, con ella, al pasado glorioso del cual el presente era heredero.

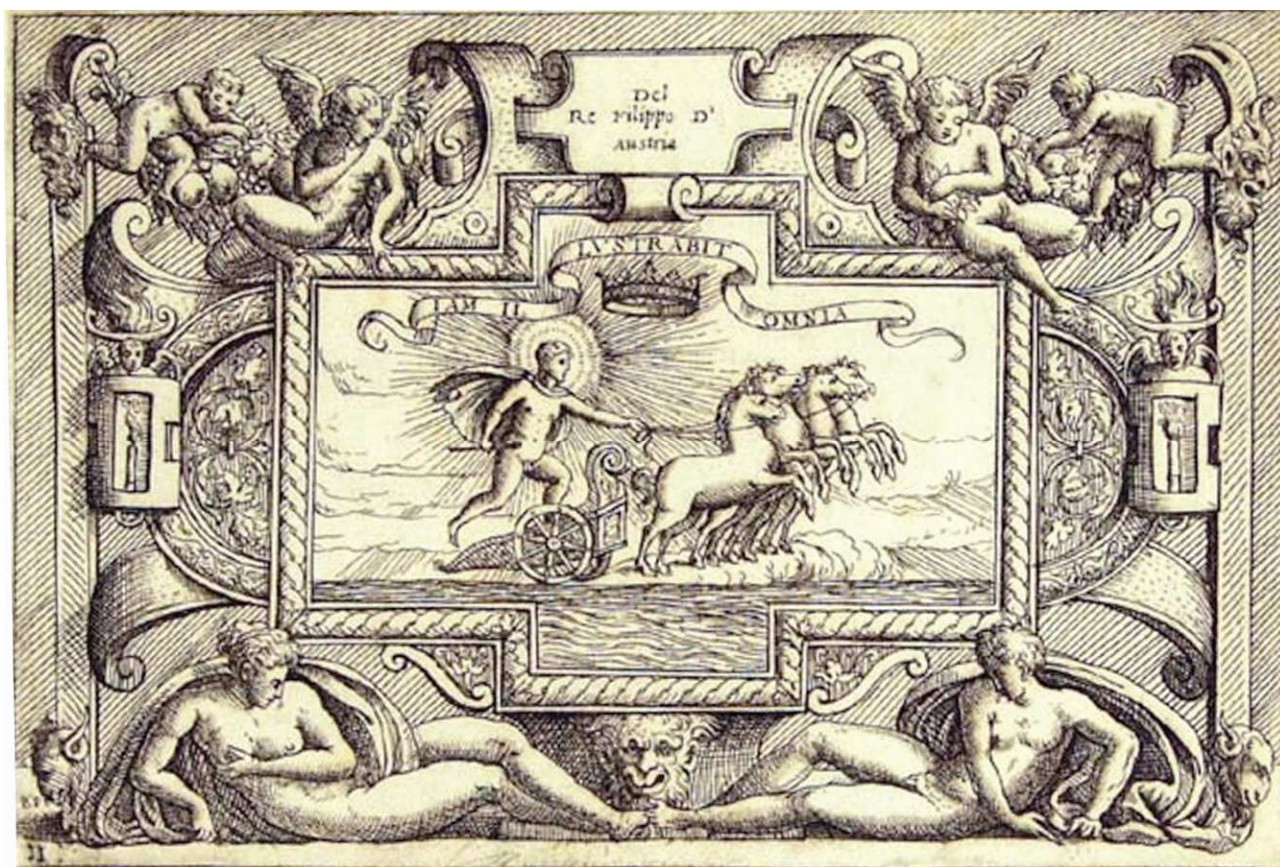
Seguramente, la existencia de la tramoya del carro del sol que se construyó para este estreno hizo que los dramaturgos, al escribir nuevas obras para el coliseo de la Cruz, incluyeran escenas en las que pudiera aprovecharse. Así, Cañizares plantea la siguiente mutación, que hemos citado antes, en la segunda parte de *Marta la Romarantina*, estrenada el año anterior a la comedia que nos ocupa:

En el centro una bella tramoya, que ocupe todo el frontis del teatro, que figurará el carro del sol, tirado de sus cuatro caballos y al pie de ellos rótulos con sus nombres: Pirois, Eoo, Flegon y Etonte, y en el asiento un hombre que represente a Apolo con las riendas de los caballos en acción de gobernarlos, que a su tiempo vuela dejando libre el asiento,

⁷⁶ Luego que el sol aparece en el horizonte, ilumina poco a poco el mundo, sobre el carro que, tan mal guió Faetonte, que puso fin a su vivir alegre. Coronada la honorable frente, el Gran Felipe, a ninguno segundo, enseguida iluminará tantos reinos, como sol, hasta el más oscuro lugar. Traducción de Sagrario López Poza (2011: 448).

para que lo ocupen Marta y Garzón (Cañizares, 1771: 43).

La imagen es exacta al grabado de Giovanni Battista Pittoni:



24.- *Rey Felipe II de Austria*, de Giovanni Battista Pittoni.

Quizás también Nicolás González Martínez pretendiera sacar el máximo partido de los elementos ya existentes. En este caso, la que aparece en su carro tirado de cuatro caballos blancos es la Aurora. Una pintura con este motivo fue ejecutada por Antonio Rafael Mengs en el techo del Palacio Real de Madrid, aunque en fecha posterior a nuestra comedia. En todo caso, el motivo es bien conocido y existen numerosas pinturas del siglo anterior conocidas por las reproducciones que traían los viajeros de su Grand Tour. Un ejemplo es la pintura de Guercino, que puede darnos una idea de la impresión que la aparición del carro de la Aurora causaba en los espectadores.



25.- *El carro de la Aurora*, de Mengs, 1764, Palacio Real de Madrid.



26.- *El carro de la Aurora*, de Guercino, 1621, Casino Boncompagni Ludovisi.

Volviendo a la imagen escénica citada, en un principio están representados los cuatro elementos: primero tres: el agua —la mutación de mar—, la tierra —la mutación de bosque— y el aire —las nubes—, que se completará con el cuarto elemento, el fuego del sol. El fuego es el elemento más importante aquí, como lo es en la Filosofía antigua (Heráclito, Empédocles, Platón, Plinio, etc.) y en Calderón (Wilson, 1936, 2000; Flasche, 1981), autor al que sigue nuestro poeta. De este modo, se alude a una consideración del macrocosmos que proviene de la Antigüedad y perdura en el Renacimiento y el Barroco. Cronológicamente, la imagen pasa de la noche al día. La Noche surge de las aguas del mar, lo que la confiere un carácter diabólico, si atendemos a la tradición calderoniana (Arellano, 2001: 161). Este sentido es reiterado por el texto, que dice que la Noche «Vestida de horrores / temores añade». La noche aparece en un trono rematado por la luna, estrellas, búhos, lechuzas y murciélagos, en un principio tapado con nubes. Todos estos elementos y animales tienen varios significados simbólicos. En general están asociados al conocimiento oculto - más o menos demoníaco-, la sabiduría femenina y la magia. Sin embargo, la luna, la diosa Diana aquí representada por Cristerna, «A sus lobregueces / ilustra radiante». Ella es quien decide dar paso a la Aurora quien, a su vez, «Destierr[a] del mundo, / la sombra en que yace», rompiendo un peñasco en cuyo interior está el Sol-Apolo y, detrás, Cristerna. Aquí, de nuevo, cada elemento tiene variados significados. Así, «el significado simbólico de la aurora concierne analógicamente a todo principio, despertar o iluminación» (Cirlot, 2006: 101). En cuanto al peñasco, éste suele simbolizar el infierno pero, en el texto de la canción se le llama «monte», y los montes son lugares teofánicos, *axis mundi* donde se unen el cielo y la tierra (Arellano, 2001: 164-178), además de caminos de conocimiento y símbolo de grandeza. Los montes que se abren eran frecuentes en el teatro de corte a partir de la *Fiesta del Paraíso* de Leonardo da Vinci⁷⁷, y en los carros de los autos sacramentales de Calderón, aunque dentro solían contener la hostia eucarística y el cáliz, propios de la festividad del Corpus Christi.

Las lecturas posibles, por lo tanto, son múltiples. De lo dicho se desprende una lectura *anagógica*, por asociación de dios con el sol, por cuanto ilumina desde lo alto y es fuego, y del sol con la hostia sagrada -cuerpo de dios- por la forma y por su modo de aparecer desde el interior del peñasco-custodia, «rasgando la oscuridad» doblemente. La asociación emblemática de Dios con el Sol, de todos modos, ya aparece en la Biblia y es recogida por distintos emblemistas, como pasa en el emblema 8 de Covarrubias que lleva por lema *Omnibus idem*. Pero también hay una lectura

⁷⁷ En el documental «La vita di Leonardo» se hace una reconstrucción de esta fiesta. Hoy en día puede verse doblado al castellano en youtube.com.

tropológica, por la alusión a Cristina de Suecia en el personaje de Cristerna. En esta mutación aparecen juntas las figuras de la Noche, la Aurora y Cristerna. Curiosamente, estas figuras también se presentan juntas en uno de los salones del palacio de La Granja de San Ildefonso. En 1724 Felipe V e Isabel de Farnesio compran la colección de esculturas que había sido de Cristina de Suecia -y muchas de cuyas piezas antes habían pertenecido al rey alquimista Rodolfo II de Praga-, para ser expuesta en La Granja de San Ildefonso y otros palacios reales. En la planta baja se encuentra el salón de Hércules o de Cristina de Suecia con un busto de la reina sueca, y sendos bustos del Día y la Noche (todos femeninos).



27.- Busto de Cristina de Suecia, La Granja, Museo Nacional del Prado.

La conversión de Cristina, de la oscuridad a la luz, era un ejemplo emblemático del triunfo del catolicismo y su abdicación un sacrificio que debía incitar a todos a perseverar en la fe y el camino de la salvación. Sin embargo, no es ella la única monarca ejemplar. Delante de ella está aludido y representado Apolo, es decir, el rey de España, en este caso Felipe V, quien también abdicó en su hijo Luis I para seguir un camino de perfeccionamiento espiritual. No sabemos la disposición de las esculturas en La Granja en 1741, pero sí sabemos que Nicolás González Martínez, como muchas otras personas de Madrid, y en concreto del ámbito teatral, conocía sin duda detalles de las mismas debido a la intervención de Bonavía en las decoraciones del *Faetón* a la vez que trabajaba en San Ildefonso, pero también por

el afán del entorno de Felipe V y de Isabel de Farnesio por difundir y celebrar el primer palacio de Ardemans y los primeros jardines de Carlier, con la Cascada central y las esculturas y fuentes de Frémin y Thierry, ya desde 1723, año de la consagración de la colegiata, el 22 de diciembre de ese año, y de la bendición del edificio en el mes de

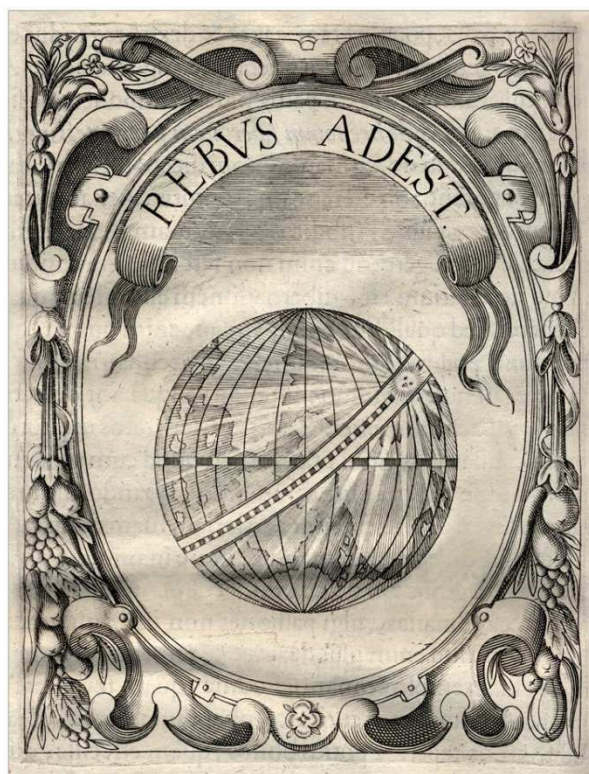
septiembre anterior, casi coincidiendo con la renuncia del monarca en su hijo Luis I. Se trata de textos que establecen el significado simbólico no sólo del edificio y de los jardines, sino su íntima vinculación a la biografía del rey, casi como un retrato en el que el lugar y la vida, el retiro y la renuncia, alcanzan su más alta expresión en el arte y la arquitectura (Rodríguez & Aparicio, 2004: 32).

De hecho, el recinto real se pensó como espacio heterotópico: construido en la granja de un antiguo convento, no perdió su naturaleza de retiro monástico a la vez que adquiría la magnificencia real, constituyéndose como particular y peculiar Monte Carmelo del rey.

En cuanto a la lectura política, más allá de la posible alusión a la superioridad del monarca español Felipe V (el sol), frente a su pariente francés (la luna), hay un emblema político claro en esa imagen del bellísimo sol que se mueve, reforzado por la orden de Aurora a los vientos:

Aurora:	Con vuestro aliento romped, montes, que impidan audaces, que la hermosa faz de Apolo, divinas luces explaye (vv. 959-962).
---------	---

Podemos ver aquí una alusión a la empresa 86 de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo (1584-1648) -*Idea de un príncipe político cristiano: representada en cien empresas* (1675)-, que lleva el lema *Rebus adest* (Asista a las guerras de su Estado), y muestra un sol moviéndose alrededor de la tierra. En la explicación, Saavedra comenta: «Este ejemplo natural enseña a los príncipes la conveniencia de girar siempre por sus Estados, para dar calor a las cosas y al afecto de sus vasallos» (Saavedra Fajardo, 1988: 586).



28.- *Rebus adest*, Empresa 86, de Saavedra Fajardo.

Esta empresa debe ponerse en relación con la número 12, *Excaecat candor*, es decir, «Deslumbre con la verdad la mentira», lo que significa que

ninguno debía mentir, porque el que miente no puede resistir a los rayos de la verdad, significada por el sol, así en ser uno, como en que deshace las tinieblas y ahuyenta las sombras, dando a las cosas sus verdaderas luces y colores como se representa en esta empresa; donde, al paso que se va descubriendo por los horizontes el sol, se va retirando la noche, y se recogen a lo oscuro de los troncos las aves nocturnas, que en su ausencia, embozadas con las tinieblas, hacían sus robos, salteando engañosamente el sueño de las demás aves [...] ¿Quién es tan astuto y fraudulento, que no se pierda en la presencia de un príncipe real y verdadero? [...] Digno triunfo de un príncipe deshacer los engaños con la ingenuidad, y la mentira con la verdad. Mentir es acción vil de esclavos e indigna del magnánimo corazón de un príncipe que más que todos debe procurar parecerse a Dios, que es la misma verdad (Saavedra, 1988: 89-90).



29.- *Excaecat candor*, Empresa 12, de Saavedra Fajardo.

Pero todavía hay otra empresa aplicable, la número IV de Juan de Borja:

ASÍ como hay muchos que siendo estimados y tenidos por prudentes y valerosos, habiéndolos después empleado en cosas grandes, no han correspondido a la esperanza que dellos se tenía [...] Lo que se puede dar a entender por esta Empresa del Eslabón y Pedernal con la letra que dice: INTUS LATET, que en español suena: DENTRO ESTÁ ESCONDIDO, queriendo que se entienda que, así como el pedernal tiene en sí el fuego encerrado hasta que con el eslabón sea herido, de la misma manera deja de resplandecer el fuego, que en su pecho tiene encerrado, por falta de ocasiones en que poderlo mostrar con obras virtuosas y valerosas (Juan de Borja, 1998: 20).

Finalmente, «en el Alcázar de Madrid, las historias del Día, de la Noche y de Faetón, eran perpetuo escarmiento de príncipes y de validos» y explicaban que el gobierno, como el carro del Sol, solo debía ser manejado por el rey (Gállego, 1996: 52).

El monarca al que se alude aquí es, evidentemente, Felipe V. Fue éste un monarca retraído, que sufría desde muy joven episodios depresivos, vivía durante la mitad del año fuera de Madrid, apenas salía de sus habitaciones ni hacía apariciones públicas y, desde 1730 estaba sumido claramente en una locura irreversible (Zavala, 2007). Don Nicolás González Martínez lanza un claro mensaje en este emblema escénico: que el rey salga de su encierro y se deje ver por sus súbditos es primordial para que el reino salga de su oscuridad, y para que tenga ocasión de demostrar el fuego que en su *valeroso y prudente* pecho se esconde. Pero ahí no acaba la imagen,

porque el sol desaparece y detrás está Cristerna. Las lecturas posibles de esta original versión del emblema son también múltiples, y es difícil deducir la intencionalidad de González Martínez. Si la mujer aludida a través de la figura de Cristerna es, como parece lógico pensar, la reina Isabel de Farnesio, dos son las interpretaciones que podemos hacer hoy en día de esta imagen. La primera sería una censura a la reina, para muchos en la época culpable de tener retenido al rey, bien conocido por su desmesurado apetito sexual. Aquí el monte sería el dormitorio real del que el rey nunca salía y que debía abrirse, y la reina una bruja que con sus encantos tenía “hechizado” al rey. La segunda sería la contraria, un elogio de la reina, que mantiene el gobierno a pesar del abandono del rey de las cuestiones de estado por su otra pasión, la devoción religiosa (se decía que el rey pasaba sus días entre el lecho y el reclinatorio). Nicolás González Martínez estaría retomando una situación similar acaecida casi un siglo antes. Con ocasión de la muerte de Felipe IV, Calderón había escrito un jeroglífico en el que decía sobre la reina Mariana de Austria:

Pinto al Sol descolorido, y macilento, ya
medio anegado en el undoso lecho de su ocaso...
bien que las ausencias del Sol,
substituía una clara, y resplandeciente Luna (Citado por Vélez-Sainz, 2011: 12).

De algún modo, tanto la tramoya de González Martínez como la poesía de Calderón, parecen recoger una empresa de Juan de Borja, la número XVI que lleva por lema *Adversa magis lucet* (Cuanto más contraria, más reluce), en la que se muestra al sol y la luna, y que explica que cuanto más dificultoso es un trabajo, mayor es la gloria alcanzada: «Porque así como la Luna, cuanto más se opone al Sol, tanto mayor claridad recibe: de la misma manera, cuanto uno más se opusiese a sus enemigos, a sus propias pasiones, y a los trabajos, y adversidades de la vida, tanto mayor será la claridad, y resplandor que alcanzará» (Juan de Borja, 1998: 44).

Ahora bien, la representación teatral añade nuevas significaciones al emblema literario, del orden de lo sensible o fenomenológico. Precisamente, la actriz que representa a Cristerna es Petronila Jibaja, antigua amante del rey de Portugal. El teatro popular de la época es profundamente autorreferencial, lo que quiere decir que el público percibe a la actriz, y su biografía, tanto o más que a los distintos papeles que interpreta. Si este tipo de representaciones mitológico-alegóricas alcanzaban su pleno sentido en el ámbito del teatro cortesano, representadas por o ante sus dobles *reales*, como *piezas didácticas* para príncipes, cabría preguntarse qué tipo de lección se da en el espacio del teatro público, representadas por y ante el pueblo. Porque, al final, lo que el público ve, además de todo lo dicho, es que, en la trama, una mujer maga, criada y artista, se coloca al lado del

dios clásico Apolo y del monarca absoluto, igual que en la vida una actriz plebeya, Petronila Jibaja, ocupa el lugar de máximo poder, pues se coloca al lado del rey y lo domina.

Con este desplazamiento físico se anuncia un desplazamiento simbólico en cuanto a la consideración del poder. Existe una jerarquía espacial que no ha variado y que atribuye el poder a quien ocupe el centro. Si en la época clásica era dios, y después el monarca absoluto, a partir de ahora puede hacerlo cualquiera, con tal de que tenga suficientes conocimientos. La imagen de Petronila Jibaja como Cristerna, diosa y monarca, permite una lectura de igualdad de género y de clase, pero también anuncia un posible cambio de era, de una época de superstición y sujeción a una época de Ilustración, entendida como emancipación intelectual y política.

Se podría objetar a mi análisis que, si bien en los siglos XVI y XVII el interés por empresas, emblemas y otra iconología es evidente, quizás el público del XVIII ya no esté acostumbrado a descifrar los significados de estas imágenes. Efectivamente, se inicia una transformación en la comprensión de los fenómenos que tiene que ver con el cambio de pensamiento y el surgimiento de la ciencia moderna. Pero, precisamente por tratarse de una época liminar, todo lo relacionado con el «juego y artificio», como lo denomina Aracil (1998), vivirá una sofisticación mayor antes de su finitud. El propio Salvo y Vela alude en la segunda parte de *El Mágico de Salerno* (Salvo y Vela, 51) a la *Iconología* de Ripa, haciendo un despliegue complejísimo en las últimas partes de la serie, como hemos visto, de emblemática aplicada a la escena. Como comentan Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó en su edición de *La Colonia de Diana*, obra de Vidal i Salvador «exornada» por Nicolás González Martínez,

ya desde los últimos años del XVII —cuantiosos son los testimonios de la crisis de representaciones en los corrales de comedias— se asiste a un proceso de masificación de lo que era un espectáculo cerrado y privilegio de la clase nobiliaria: los géneros de espectáculo cortesano. En el momento en que las fiestas mitológicas, las zarzuelas, las óperas, etc. salen de los locales privados a los teatros públicos, se produce una sensibilización generalizada hacia el complejo espectáculo que suponían tales manifestaciones dramáticas —maquinaria, tramoyas, música, efectos visuales, etc. (Vidal y Salvador, 1991: 25).

Pensar que el público disfrutaba de la tramoya sin entenderla es absurdo, máxime cuando la imaginería repite y desarrolla modelos anteriores perfectamente transmitidos por la tradición. Y más aún cuando el público asiste, simultáneamente, a otro tipo de espectáculos como son los autos sacramentales y comedias de santos de un lado, y las comedias mitológicas y zarzuelas de otro,

donde el mensaje está precisamente en una iconografía perfectamente descifrable y muy similar a la de las comedias de magia. No es posible, en este caso, una recepción sensorial totalmente desligada del intelecto. En el caso de la fiesta analizada, el público debía entender algo. Como mínimo, veía un ejemplo del debate que se daba entre intelectuales y en las calles a favor de la igualdad de género. De algún modo, las mujeres de la cazuela podían entender que una mujer podía ser criada y saber, tener unos conocimientos que la liberaban de su servidumbre, que una mujer podía ocupar no solo el lugar de un hombre sino el de un rey. Y esto mismo volvía a verlo más adelante en la serie, cuando la criada Inés aprende a ejecutar los mismos asombros que la dama y representa en las funciones con las que entretienen al resto de personajes, el papel de Júpiter.

En el próximo capítulo analizaremos qué significado puede tener el hecho de que una mujer plebeya se apropie de la retórica de la imagen hasta entonces exclusiva de los monarcas y que ocupe el lugar de estos. De momento, veremos cómo en la segunda jornada de la misma primera parte de *El Asombro de Salamanca* se hará otra mutación en la que se reiterará la presentación de Cristerna como reina.

Se cubrirá de peñascos, todo el foro, imitando una fragosidad grande; [...] Ha de haber una grieta, y al entrar por ella, se corren los peñascos, y se verá Cristerna en un gabinete de cristales, y en dos tramoyas dos ninfas, componiendo de todo la más hermosa vista que sea posible, y vuelven a salir los dos [...]

Cristerna.	Ya, que permito que me vean en trono de majestad, los que por prenderme, vienen en mi busca con afán; porque vean que no temo <i>sus amenazas, cantad.</i>
Ninfas:	La hermosa serrana, divina beldad, que ciencia profesa sobrenatural, triunfe, reine, venza, y viva, pues sabe su voluntad triunfar, vivir, vencer, reinar.
Ninfa 1ª:	Los montes la ofrezcan, mansión en que están, en fe de sus soles, las luces demás.
Ninfa 2ª:	Tributen las peñas, a tanta deidad, palacio lustroso, de hermoso cristal.
Dúo:	Triunfe, reine, venza y viva, pues sabe su voluntad triunfar, vivir, vencer, reinar. (vv. 1935+-2036).

La presentación emblemática de Cristerna como reina no cesa en toda la serie. Así en la primera jornada de la cuarta parte de la serie Cristerna ha creado un magnífico palacio cerca de Burgos para don Carlos, su nuevo enamorado.

Jardín magnífico con varios árboles, que figuren calles, y en ellas unos Pirámides y pedestales sobre los cuales ha de haber diversidad de estatuas de medio cuerpo en unos y otros diversidad de animales también figurados de piedra, entre los cuales ha de haber dos leones que tengan en las garras un mundo cada uno, que a su tiempo se abrirán convirtiéndose en dos taburetes o sitiales: se advierte que dos leones han de ser hombres que han de andar a su tiempo con dos taburetes.

Cuando don Carlos pide a Cristerna que le muestre algún prodigio,

Cristerna: Es precepto
para mí la insinuación
de tu gusto; y así quiero
que antes de que tú lo mandes
estés servido. Hola, presto,
que traigan dos taburetes
para que ambos nos sentemos
en tanto que a obedecer
paso a mi Carlos.

Se hunden los dos pedestales sobre que están los leones, y se quedan estos en dos pies agarrado cada uno de su taburete que (como ya está dicho) se formaron de los mundos al mismo tiempo de hundirse el pedestal procurando sea con la mayor ligereza y limpieza que sea posible; llegan los Leones a la dama y 2º galán y dejan los taburetes y se hunden los leones y al mismo tiempo suben los pedestales a su sitio con otros leones imitados a los primeros en el sitio que estaban aquellos (vv. 735-743+).

El león es un animal simbólico ya en el antiguo oriente, y desde la Edad Media se ha asociado al rey. En el Renacimiento es un símbolo del poder del príncipe y de sus virtudes como guardián vigilante ante los enemigos (las virtudes del hombre sabio y prudente son precisamente la custodia y la vigilancia, representadas por el gallo y el león respectivamente -de ahí que el gallo se coloque en las veletas, asociado a las campanas, y el león en la puerta) (Sebastián, 1999: 305). En la cultura emblemática, el león aparece en la *Hieroglyphica* de Horapolo como imagen de la vigilancia y el poder, cualidades que Saavedra Fajardo recogió en su empresa 45 para aplicarlas al príncipe (Sebastián, 1999: 25). En el ámbito español, los leones heráldicos están relacionados con el reino de León, el valor, la majestad y el Hércules hispano, título que pasa de Carlos I a Felipe II y resto de los Austrias. De ahí que las «palabras león y español son casi equivalentes en la época» (Sebastián,



30.- *Carlos II de España en el Salón de los Espejos*, por Juan Carreño de Miranda, 1675, Museo Nacional del Prado.

En este caso, el león lleva un mundo en las garras, simbolizando el poder imperial sobre el orbe, como ocurre en la puerta del edificio del Congreso de los Diputados, en el cuadro de Carlos II pintado por Carreño de Miranda, pero también en el salón de tronos del Palacio Real de Madrid.



31.- Salón de tronos del Palacio Real de Madrid.

En la escena, esos mundos se transforman en taburetes donde, a modo de tronos, se sientan Cristerna y don Carlos. Gállego nos recuerda que el uso de asientos está muy reglamentado en el Barroco. El acto de dar la silla implica la aceptación de una cualidad social, y es un «ceremonial que ocupa escenas enteras de teatro». En el siglo XVIII, además, «la mujer, que antes se sentaba en el suelo, en almohadones, y en las iglesias en ruedos [...] se sienta en lo alto» (Gállego, 1999: 226). En este caso, la escena implica la identificación de Cristerna como monarca, pues es otro *rey* quien le da asiento, el león, rey de la naturaleza, y la identificación de Cristerna con la diosa Cibeles.

No es la primera vez que aparecen leones en una comedia de magia. En *Don Juan de Espina en su patria*, don Juan es recibido por el propio rey Felipe IV y el Conde Duque de Olivares. El rey concede una pensión al mago y le pide que haga algún prodigio. Don Juan hace aparecer, precisamente, un león. El que el rey, como era de esperar, no se asusta, sin embargo no le hace gracia saber que ha sido una *sombra*. Don Juan, por el contrario, reacciona así ante la reprimenda real:

Don Juan:	Cielos, si irá disgustado el Rey. ¡Si fue indecorosa
-----------	---

mi acción! ¡Oh, respeto!, ¡Oh, cuanto
 de un Rey una voz reporta!
 ¡Un acento atemoriza!
 Yo, que no es fácil conozca
 el rostro del miedo, tiemblo,
 al escuchar de la boca
 de un hombre, con rostro entero:
 don Juan, de estas burlas, pocas.
 Bástame haberte pisado,
 palacio, para que corra
 la misma senda que todos,
 con susto, anhelo, y zozobra.
 [...]
 Válgame dios! Si excedí!
 Si es que el rey se desazona!
 No, que es discreto (vv. 411-433).

Vemos reiterado el poder real en esta demostración de valor y de su capacidad para asustar.

En cuanto al otro animal emblemático al que hacíamos referencia, el águila, aparece en la segunda jornada de la cuarta parte de *El asombro de Salamanca*, que acaba con los protagonistas sacando a don Sebastián y Polilla de la cárcel, volando sobre la reina de las aves.

Con el cuatro siguiente sube el telón de cárcel y se descubre una magnífica mutación calada, lo más primorosa que se pueda, baja un águila igualmente hermosa, que traerá el pecho cerrado, y dentro vendrá Toribio y en las alas que vienen recogidas vendrán sentadas Cristerna en la derecha y Inés en la izquierda y en llegando la cola al tablado se abre el pecho y desgajándose el asiento en que viene Toribio al mismo tiempo extiende las alas de forma que lleguen las puntas al tablado y se apean los tres a un tiempo.

Música: Don Sebastián, alienta
 Reviva tu esperanza
 Pues viene a liberarte
 Quien menos esperabas.
 Alienta ya y confía
 No temas asechanzas
 Cuando ves que Cristerna
 Por su poder te ampara.
 [...]

Cristerna: No temas don Sebastián
 pues mi condición bizarra
 noblemente generosa,
 generosamente hidalga
 a tus pasadas ofensas
 tan propiamente pasadas
 las mira, que las acuerda
 tan solo para olvidarlas:

no espero correspondencias
a la fineza más rara
que hoy ejecuto contigo
pues no estás en circunstancias
de poder corresponderme
ni yo tampoco lo estaba
aunque quisieras; porque
entregado vida y alma
a otro dueño y este mismo
es el que venir me manda
a libertaros (f. 28)
[...]

Con estos versos se sienta don Sebastián donde bajó Toribio, y este y Polilla se agarran en dos vuelos de compás, y las señoras se sientan donde bajaron y con el 4 que cantarán a su tiempo vuelan, y cae el telón (vv. 1735-1811+).

El águila es, en la emblemática, el animal más noble. Aparece ya en el emblema 33 de Alciato, en el que se consigna su gran fuerza. Después, Saavedra afirma en su empresa 22:

Águilas son reales ministros de Júpiter que administran sus rayos y tienen a veces para castigar los excesos y ejercitar justicia; en que han menester las tres cualidades del águila: la agudeza de la vista, para inquerir los delitos; la ligereza de sus alas, para la ejecución; y la fortaleza de sus garras para no aflojar en ella (reproducción en Sebastián, 1999: 252).

Santiago Sebastián profundiza en la relación del águila como animal emblemático con las virtudes del monarca:

La enseñanza de la virtud es fundamental y el príncipe debe aprender desde su infancia que lo que cuenta es la idea de que todo se lo debe a Dios. Así, hay que enseñarle el temor a Dios, que es el principio de la sabiduría. Y para asegurar los triunfos en Dios Solórzano nos presenta el mejor modelo que se podía proponer al príncipe para esta educación: el águila, volátil que era el atributo de Júpiter, tal como este emblemista nos propone en el emblema octavo: “Optimus, tu maximus”, que nos presenta en su grabado al dios cabalgando sobre la reina de las aves, la única que puede volar mirando al sol, lo que era referencia a la virtud, pues como decía Mendo, la medida de la grandeza del príncipe es la virtud. Identificar al príncipe con el águila lo hizo primeramente Juan de Borja y luego Saavedra en su empresa 22, en al que afirma: “Águilas son reales ministros de Júpiter que administran sus rayos (Sebastián, 1999: 214).

En la tercera jornada, la naturaleza *real* de Cristerna, en cuanto detentadora del máximo poder, se explicita en el diálogo que Toribio tiene con don Pedro:

Toribio: Es máis antigua lla fecha
pur tantu les acunseju
que desistan della idea
que tienen: purque eu bien sey
que nun lograrán prenderla.

Don Pedro: ¿Cómo que no? Vive el cielo...
vive el Rey...

Toribio: Viva lla Reina.
Llu dichu, dichu señor,
y si nun faga esta cuenta
si a mí non pueden prenderme
¿cómo han de puder a ella? (vv. 2514-2524).

Vemos, pues, que si Cañizares estaba preocupado por cuestiones morales, su colega y sucesor, don Nicolás González Martínez, lo está más por temas políticos, sin duda por el giro que van tomando los acontecimientos a partir de la tercera década del siglo y hasta el motín contra Esquilache, cuando el desgobierno de un rey loco, le sigue el gobierno de un rey melancólico y, de nuevo, el desgobierno de un rey extranjero, sumándose los escándalos de la miseria del pueblo y la corrupción de las autoridades civiles y eclesiásticas y los problemas sucesorios.

CAPÍTULO 3.

IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LA COMEDIA DE MAGIA.

La ideología es lo que persuade a hombres y mujeres a confundirse mutuamente de vez en cuando por dioses o por bichos. Se puede entender suficientemente cómo los seres humanos pueden luchar y asesinar por razones de peso -razones vinculadas, por ejemplo, a su supervivencia física-. Es mucho más difícil entender cómo pueden llegar a hacer eso en nombre de algo aparentemente abstracto como son las ideas. Pero las ideas son aquello por lo que muchos hombres y mujeres viven y, en ocasiones, por lo que mueren.

Eagleton, 2005: 15.

Heavy exposure to media alters the viewers perception of social reality in a way that matches the media world.

Levin & Kilbourne. *So sexy so soon*, 2009.

El siglo XVIII es una etapa de crisis entre, en principio, dos paradigmas o regímenes, políticos y estéticos, el del Antiguo Régimen y el del mundo burgués capitalista. Uno se representa a través de estrategias simbólicas, otro a través de estrategias realistas. Eso no quiere decir que el XVIII no tenga su propia idiosincrasia. Las etapas *liminares* no son épocas de *ni lo uno ni lo otro*, sino épocas complejas cargadas de potencialidades. Y, atendiendo a la síntesis que Ileana Diéguez hace de las ideas de Víctor Turner, no hay duda de que entre los años 40 y 70, aproximadamente, del siglo XVIII, se cumplen todos los requisitos para calificar esa etapa como *liminal*.

Turner analiza la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, observando cuatro condiciones: 1) la función

purificadora y pedagógica al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores; 2) la experimentación de prácticas de inversión - «el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo» (1988: 104) y los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente (109), de allí que las situaciones liminales pueden volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles-; 3) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; y 4) la creación de *communitas*, entendida esta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de «sociedades abiertas» donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales (Diéguez, 2014: 41-42).

Por otro lado, el profesor de la Universidad de Purdue, Jesse Cohn, nos recuerda las palabras del historiador y activista ecologista Murray Bookchin (1921-2006):

Reality is always formative. It is not a mere «here» and «now»... reality is always a process of actualization of potentialities. It is no less «real» or «objective» in terms of what it could be... [than in terms of] what it is at any given moment (Remaking Society, 1990: 203) (Cohn, 2003: 55).

En este sentido, la realidad siempre estaría compuesta de actualidad y potencialidad, *lo que es y lo que podría llegar a ser* (Cohn, 2003: 55). A la misma conclusión llega Umberto Eco en su libro *The book of legendary lands*.

Often the object of a desire, when desire is transformed into hope, becomes more real than reality itself. Out of a hope in a possible future, many people are prepared to make enormous sacrifices, and maybe even die, led on by prophets, visionaries, charismatic preachers, and spellbinders who fire the minds of their followers with the vision of a future heaven on Earth (or elsewhere) (Citado por Popova: en línea).

La historia de la España del XVIII, como la fábula teatral, suele contarse de manera dialéctica, reducida a un conflicto entre dos polos antagónicos, con sus cómplices, comparsas y figurantes. Vencedores y vencidos se presentan como grupos homogéneos y lo que no cuadra o interesa, lo que rompe o desequilibra el relato de una hegemonía ascendente y otra descendente, se silencia. Ha pasado y sigue pasando una y otra vez en el relato de la Historia. El relato del XVIII que se nos ha contado es el que conviene al poder (Iris Zavala, 1984). La realidad es mucho más compleja, constituida de potencialidades e ideales, de hibridaciones y *ob-scenidades*.

El devenir de la historia nos ha hecho olvidar que a mediados del siglo XVIII, en la transición del Antiguo Régimen a la sociedad de clases, se creó en la sociedad y en la escena un estadio *liminal*,

casi una *zona autónoma temporal*, como diría Hakim Bey (2007), en todo caso un mundo de potencialidades que tuvieron su materialización tanto en la vida cotidiana como en la escena, si bien el mundo burgués trató de borrar todos sus vestigios, a través del desprestigio o del silenciamiento, como es el caso de González Martínez.

El teatro en Occidente ha sido definido históricamente desde Aristóteles como un arte figurativo. Sin embargo, también puede ser un arte pre-figurativo (Boyd y Mitchell, 2014: 46-48), es decir, puede poner en escena no solo lo que el mundo es, sino lo que puede llegar a ser. Nos interesa, por lo tanto, determinar la capacidad del teatro popular dieciochesco y, en concreto, la comedia de magia, para pre-figurar acontecimientos sociales, para generar cambios fuera del recinto teatral. Alberto Medina ha señalado la referencia de Campomanes a uno de los horóscopos de Torres Villarroel como desencadenante del motín, y ha estudiado la posible influencia de *La Raquel* de García de la Huerta en el mismo. Por mi parte, creo que muchas otras obras populares, incluidas algunas comedias de magia, y sus especiales estrategias representacionales en las décadas centrales del XVIII, permiten hablar de una estética subversiva, más que revolucionaria y, si no constituyente (Vicente Hernando, 2013), por lo menos *destituyente*.

Terry Eagleton dice, más o menos, que la estética es un invento burgués para inculcar principios ideológicos

La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social (Eagleton, 2011: 53).

En este capítulo estudiamos la relación entre ideología y estética, es decir, entre el teatro y el Poder, los distintos poderes que estaban en juego en el siglo XVIII.

1 La retórica del poder.

El poder político no se ha ejercido nunca a espaldas de los procedimientos de definición, registro y representación de la realidad. No hay régimen político sin régimen semiótico y cognitivo.

Gonzalo Abril, *Cortar y pegar*, p. 86

El paso de la sociedad feudal al estado moderno requiere una nueva forma de

representación. Las representaciones son «modos altamente convencionalizados de prestar existencia (visible -el arte-; legible -la escritura-) a los valores en cada momento dominantes o necesitados de una mostración» (R. de la Flor, 1999: 10). Esta nueva forma de representación que se conoce como fiesta renacentista, surgirá en las ciudades-estado del norte de Italia en el Cinquecento y es fruto del desarrollo económico que propicia, a su vez, un cambio de paradigma político, «quando la classe signorile usò architettura, teatro e retorica (intesa come momento qualificante nella formazione intellettuale dei suoi esponenti) quali mezzi utili ad avallare la propria legittimazione e i propri privilegi» (Mazzoni, 2010: 38). Blázquez, ha resumido los contenidos de la fiesta: «El festejo regio es, desde el Renacimiento, un conjunto constituido por tres elementos: la entrada triunfal, la falsa batalla y la comedia» (Blázquez, 2008: 65). Y eso porque, como comenta el profesor R. de la Flor (1999: 10), «el “Teatro” no se produce solo en los espacios destinados para ello, pero el teatro es un lugar e institución altamente cualificado para llevar a cabo la representación». Así pues, y dado el desplazamiento de poder, de la iglesia al palacio, estos espectáculos que integran la fiesta renacentista y barroca se representarán en el espacio de la corte -salón o jardín- para el público de la corte, en principio, como espectáculos autocelebrativos, y en las calles de la ciudad, en complejas fiestas urbanas compuestas de desfiles, ceremonias, batallas, bailes y representaciones para el pueblo con el objeto de cumplir su función propagandística: «Se ha creado una ciudad para expresar la grandiosidad del príncipe [...] La ciudad Barroca es el gran Teatro del Mundo, dinámica e indisolublemente alegórica, compleja y orgánica, representativa y popular» (Blázquez, 2008: 58-65).

La finalidad de la fiesta, como la de la arquitectura, es legitimar el poder y los privilegios adquiridos. Eso solo puede conseguirse por medio de la mayor ostentación, poniendo en juego todos los recursos posibles.

Quadratturas, Glorias, Vuelos, Apoteosis fueron algunos de los términos acuñados para denominar los instrumentos de los que se sirvieron en la creación y adorno del marco, el movimiento y la semiótica de los espectáculos. Con todo, el componente lúdico *per se* no existió sino como mero aderezo secundario. Lo esencial siempre fue la didáctica *del Poder y la Gloria* (Merino Peral, 2010: 15).

En cierto modo, imitan y superan con creces las estrategias ostentatorias y estéticas que ya estaba poniendo en marcha la Iglesia durante la Edad Media, como ha estudiado Massip Bonet magníficamente en *La ilusión de Ícaro, un desafío a los dioses: Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias*. Por otro lado, «la Edad Moderna se pone en representación a través de estrategias alegóricas» (R. de la Flor, 1999), que también son las de la

Iglesia contrarreformista. Para evitar la confusión entre uno y otro poder, los temas y argumentos son tomados de distintas fuentes. En el caso del teatro religioso, de la Biblia y las hagiografías, en el del espectáculo de corte, de la mitología greco-latina, que se combina con el nuevo paradigma científico, el Heliocentrismo, y se asocia al cambio de paradigma político. Así, el sol, los dioses y héroes varios, serán metáfora del monarca y las/os cortesanas/os, y las tramas trasunto de acontecimientos contemporáneos, construyendo un argumentario retórico narrativo y visual de gran complejidad. «I binomi “teatro e politica”, “retorica e politica”, “teatro e teologia”, “retorica e teologia” furono i segni forti di buona parte della cultura italiana di europea fra Rinascimento ed età barocca» (Mazzoni, 2010: 42).

Merino Peral insiste en que la tramoya, los autómatas e ingenios mecánicos, las glorias, etc., fueron usados como instrumento propagandístico, doctrinario y legitimador de las monarquías absolutistas y atribuye a Parigi la creación del «corpus de contenidos y de la semiótica de las Fiestas», y a Callot la difusión de «la iconografía celebrativa, el marco y los personajes, cuyos modelos florentinos sirvieron de referencia para la inspiración de los creadores de las Decoraciones del Poder y de la Escenografía Teatral del siglo XVII y XVIII» (Merino Peral, 2010: 25) (Contreras, 2014a: 15).

De todas estas fiestas italianas de finales del XVI y principios del XVII -también de su evolución durante el resto del siglo-, y en concreto del componente semántico visual y las innovaciones de escenógrafos como Parigi, Sabbattini y Torelli, da cuenta Esther Merino Peral en su mencionada *Historia de la escenografía en el siglo XVII: tratados y tratadistas*, pero también en *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas, El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, y, junto a Eduardo Blázquez, en *Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*. Sobre los espectáculos precursores de Buontalenti para los Medici, Scamozzi e Ingenieri en Vicenza y Leonardo para la corte de Ludovico el Moro, por poner algunos ejemplos, hay también abundante bibliografía (Mazzoni & Guaita, 1985; Mazzoni, 2010, por ejemplo). La magna *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, de Carmen González Román ofrece una panorámica exhaustiva de las relaciones existentes entre teoría del espectáculo y representaciones en varios países europeos durante el Renacimiento, desde Italia, de donde parten los primeros tratados y prácticas escénicas renacentistas, hasta España, pasando por Francia, Inglaterra, Alemania y Países Bajos.

Sobre el sentido político de las fiestas renacentistas y barrocas es imprescindible citar los estudios de Bonet Correa, en concreto, su ya clásico «La Fiesta Barroca como práctica de poder».

El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que de vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio «bien construido» del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad. También fue un eficiente lenitivo que hacía soportable el trabajo y penalidades de los días laborables. La fiesta con su mágico poder, con su hacer visible «lo real maravilloso», dejar en suspenso la monotonía grisácea de la vida cotidiana, creando un espacio y tiempo utópicos, propiciaba una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo en una época en la que las crisis de subsistencias o de pestes eran una constante amenaza que de vez en cuando se convertía en realidad. Medida preventiva muy eficaz, era un mecanismo de defensa colectiva que, provisto de su código estricto y ritual, de monótona repetición, con su remoto y ancestral origen exorcista, era un reflejo de las pasiones, temores y esperanzas de la comunidad en que se producía, una forma de memoria colectiva a la vez que de fijación política, que desde el otoño de la Edad Media, con el nacimiento de las modernas formas de gobierno, eran una manifestación evidente del poder cada vez más creciente del Estado (Bonet Correa, 1990: 5).

Como vemos, la fiesta barroca es todo lo contrario de lo que hemos señalado para el carnaval. Se trata de una fiesta oficial, jerárquica, ordenada, consagración de la desigualdad, frente al caos y el desorden de la fiesta popular genuina. De manera quizás contradictoria a primera vista, tanto la una como la otra, la fiesta del carnaval medieval y la fiesta renacentista y barroca oficial y áulica, son fuentes de la comedia de magia -junto a muchas otras como la comedia del arte (Doménech, 2007a, 2005a, 2005b, 2005c), la comedia de santos (Caldera, 1988a, 1990), etc.- y forman parte de su naturaleza híbrida, compleja y paradójica, como lo fue la del mismo siglo XVIII.

1.1 La fiesta cortesana en España.

Les festes de l'Estat són la manifestació visual d'una política manifesta. És tracta d'una política de les festes.

M. Fagiolo, *El poder i l'espai*.

En España, la influencia de la fiesta y el espectáculo italiano es temprana, como demuestran los trabajos de Joan Oleza (1984), Teresa Ferrer Valls (1993), Sanz Ayán (2002), Merino Peral (2006; 2011), Blázquez Mateos (2008) y la misma Carmen González Román (2001), Shergold (1982) y Varey (1987) entre otros. Lo que ocurre, como sostiene Teresa Ferrer, es que en la práctica escenográfica del XVI en España se desarrollan dos manifestaciones: por un lado la que proviene de la tradición medieval hispana y, por otro, la que aplica las innovaciones italianas. Hermenegildo, (1944: 22 y ss.) ha probado cómo los mejores dramaturgos del momento: Torres Naharro, Gil

Vicente, Lucas Fernández y Juan del Encina escribieron para estas fiestas principescas, llamadas entonces *invención*. Como describe González Román (2001: 466-480), tanto Juan del Encina como Torres Naharro viajaron a Italia, asistieron a representaciones y realizaron bocetos de las mismas. Como en Italia, y como siguió ocurriendo en tiempos de Calderón, estas obras palaciegas tenían en cuenta el público especial y el momento en que se representaban. Aunque alguna se repitiese a lo largo de los años, la puesta en escena, los diálogos iniciales y finales, e incluso las loas y entremeses, se modificaban según la coyuntura (Arellano, Spang y Pinillos, 1994).

Existen testimonios de representaciones llevadas a cabo en las Cortes de Carlos I y Felipe II en las que participaban activamente miembros de la familia real (Teresa Ferrer Valls, 1993: 59 y ss.). El espectáculo más famoso del reinado de Felipe III, como es bien sabido, fue *El premio de la Hermosura*, de Lope de Vega, representado en Lerma en 1614 por encargo de la Reina y costado por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. La representación, según consta en la «Relación de la famosa comedia del *Premio de la hermosura y Amor enamorado...*» (Menéndez Pelayo, 1970: 405-413) fue ejecutada por damas y meninas y el futuro Felipe IV, que por entonces tenía nueve años, hizo el papel de Cupido y danzó en el primer intermedio, además de encargarse de la dirección de escena -lo que hoy sería la labor de regiduría-.

Ya en el reinado de Felipe IV, la primera tentativa de gran espectáculo escénico-musical se llevará a cabo en Aranjuez con motivo de la celebración del cumpleaños del rey, el 15 de mayo de 1622. Además de una obra de Lope, *El vellocino de oro*, y otra de Hurtado de Mendoza, *Querer por sólo querer*, se representó *La gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez*, del Conde de Villamediana, Juan de Tassis. El arquitecto e ingeniero Julio César Fontana se encargó de la escenografía, de evidente inspiración italiana, instalada en el Jardín de la Isla (Amadei-Pulice, 1990: 15-22). Por la relación que de ella hizo Antonio Hurtado de Mendoza: *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro Señor, D. Felipe IV*⁷⁸ y otra del propio Villamediana (1629: 1-54) sabemos cómo se desarrolló la representación. El elenco estaba formado por la reina haciendo el papel de la Diosa de la Hermosura, más de treinta damas de la corte, una negra criada de la reina, grande cantora, y el enano Miguel Soplillo⁷⁹.

78 Edición facsímil de Felipe Pedraza, 1992, en la que se encuentra un estudio muy detallado del editor en pp. VII-XV. Para el texto de la representación, puede consultarse: *Obras de Villamediana, Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez*, Real Biblioteca, Signatura IX/4546, Madrid, Patrimonio Nacional, en cuya portada acompaña al *dramatis personae* el nombre de las personas que representaron, incluida la reina.

79 El espectáculo incluía, además, cuatro coros y profusión de música y músicos de la Capilla Real, y luces «que hacían dudosa la noche», en palabras de Hurtado de Mendoza. Se construyó un teatro lujosísimo con columnas, capiteles, galerías con balaustres de oro, plata y azul, estatuas y esferas de cristal, y la escenografía incluía dos carros de cristal que representaban al río Tajo y a la Primavera, en los que venían las ninfas que representaban las

En 1629 se representaría *La selva sin amor*, de Lope de Vega, égloga pastoral, breve –unos 700 versos- y enteramente cantada, lo que fue una «cosa nueva en España». Se publicó al año siguiente en *El laurel de Apolo, con otras rimas*, con una introducción en la que el propio Lope narra las circunstancias de la representación⁸⁰. Esta representación fue llevada a cabo por actores profesionales en lugar de por los miembros de la corte, marcando las directrices del posterior teatro mitológico cantado.

Estos espectáculos se representaban en la corte del Rey Planeta a la vez que costosas fiestas urbanas en la que Madrid aparecía como morada del sol y metáfora del mundo. La más famosa, sin duda, es la Entrada triunfal de Marina de Austria en Madrid en 1649, con motivo de su matrimonio. Eduardo Blázquez ha estudiado en profundidad este «recorrido simbólico en el que predominan los contenidos ocultistas, alquímicos y herméticos» en *Escenografías paisajísticas y artes escénicas: Madrid como morada del sol, en el teatro florido, desde la ciudad portátil* (Blázquez, 2008: 63-108). La dramaturgia y creación de símbolos fue obra de Calderón. De ahí que Blázquez y otros vean una clara relación entre fiesta y auto sacramental.

Así, se fue desarrollando la Fiesta y el Auto Sacramental, fundidos para reflejar en la calle la fuerza del mensaje Eucarístico, el enfrentamiento entre el Bien y el Mal. La Fiesta Barroca es un teatro vivo, una fiesta sacramental que articulaba una compleja ceremonia litúrgica con fin didáctico. Un espectacular cortejo-procesión creaba un rico espectáculo efímero que, en época de Calderón, tendrá un momento de gran esplendor (Blázquez, 2008: 60-61).

También para Merino Peral (2010), Arellano (2001) y Amadei Pulice (1990), entre otros, el momento de mayor esplendor de los espectáculos teatrales cortesanos de ascendencia italiana en España se da durante la colaboración de Bianco y Calderón:

damas y camareras de la reina, y un decorado de peña que se abría dejando ver un Palacio de hermosa fábrica. No en vano diría Hurtado de Mendoza: «Ya advertí al principio que esto extrañara al pueblo por comedia, y se llama en Palacio invención, no se mide a los precetos comunes de las farsas».

⁸⁰ La máquina del teatro la hizo Cosme Lotti -discípulo de Bernardo Buontalenti- quien, según N. D. Shergold (1967: 301 y ss., marca una nueva época en la historia teatral española. Es la primera vez que se usa en España el telón de boca -Lope lo llama «la tienda que cubría el teatro»- y el marco de proscenio también es una innovación suya. La escenografía incluía un mar de muchas leguas hasta la otra orilla donde se veían la ciudad, el faro, algunas naves. Había peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas causado por la luz artificial, más de 300, sin que se viese ninguna. Venus, en un carro que tiraban dos cisnes hablaba con su hijo Amor, «que por lo alto de la máquina revolaba». A su tiempo, se transformó el mar en una selva sin que el movimiento lo pudiese penetrar la vista. Los instrumentos se situaron en la primera parte del teatro sin ser vistos, cosa que no volverá a ocurrir, como señala Rull Fernández, hasta 1876, cuando Wagner representa *El anillo de los nibelungos*, «teniéndose entonces por gran innovación» (Rull Fernández, 2004: 23).

Literatura, estética y técnica a un nivel de virtuosismo impensable en otro tiempo por estos lares y alguno de cuyos mejores exponentes pudieron contemplarse en las creaciones ideadas para ilustrar el texto de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de 1657. Fue en estas decoraciones, como en las de la *Fiera, el rayo y la piedra* de 1656 en las que se vislumbraron influencias directas de los diseños de Parigi, especialmente en aquéllas que sirvieron al propósito de ilustrar la *Loa*, en la que el público quedó boquiabierto con el famoso *Atlas* que cargaba el Orbe sobre sus hombros, cuya deuda estilística directa deriva de idéntica iconografía ideada por Parigi para los fastos florentinos de 1615-16 en la *Mostra della Guerra d'Amore Festa del Serno. Gran Duca di Toscana*. Sólo es posible comprender algunas de las creaciones de Bianco para las celebraciones cortesanas madrileñas, si se ponen en relación con el ámbito florentino de espectáculos de amplio espectro en la sorpresa visual, con el que se había formado el emigrado italiano (Merino Peral, 2010: 159).

A partir de este momento en que Calderón empieza a encargarse de la escritura y dirección de los espectáculos cortesanos podemos hablar de la comedia mitológica como de un género con entidad propia -aunque provenga de la evolución del teatro cortesano renacentista, sea denominado fiesta, comedia palaciega o invención, es un género netamente barroco-. Rafael Mestre (1994: 9), incluso, afirma que Calderón convierte a la comedia mitológica o fábula escénica en el género más relevante de la segunda mitad del XVII, junto a la comedia burlesca y al auto sacramental. Según Amadei-Pulice:

La comedia de teatro se puede considerar como un género distinto al de la comedia nueva lopesca: es un género politécnico, multiartístico, híbrido en cierta manera, no sólo por la reorganización estructural que requiere el énfasis de la parte visual, sino también por la dependencia total e interrelación del texto poético con medios provenientes de otras artes, la arquitectura, la pintura principalmente, y la música de una manera especial (Amadei-Pulice, 1990: 8).

Desde mi punto de vista, la comedia de teatro no es solamente un género distinto al de la comedia nueva, sino que supone una distinta concepción del teatro. Si Lope al escribir para la corte *La selva sin amor* se queja de que lo que menos hubo en ella fueron sus versos, en 1685, en su *Theatro de los Theatros*, Bances Candamo dice que la comedia tiene: «argumento, contextura, episodio, costumbres, doctrinas, locución, personajes, música, danzas, sainetes, máquinas, aparato, representantes y teatro» (Bances Candamo, 1970: 88). Los escritores de comedia de magia, unos años más tarde, escriben desde este presupuesto. La distancia con *El arte nuevo de hacer comedias* es radical, de un teatro de la palabra a un teatro de la imagen, perfectamente asumido por el público popular. El *Theatro de los theatros*, de Bances Candamo, es el tratado de estética teatral que se sigue en el siglo XVIII. Como sucesor de Calderón, Bances recoge la praxis de su maestro en este escrito de 1680. En él se recoge, además, la intencionalidad política de los espectáculos. Aurelio

González cita y explica la intención que, según Bances Candamo, en su *Theatro de los theatros*, debe tener el teatro.

El cambio en la propuesta de las comedias de Bances es que ya no se piensa en un espectáculo sin más sino en un proceso ejemplar para el Príncipe, así «son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga» pero esto se tiene que lograr sin que el mensaje sea directo, porque demostraría falta de ingenio, aunque también podía ser más riesgoso (Aurelio González, 2009: 88).

Se trata, por lo tanto, de espectáculos en los que el componente discursivo predomina:

Nell'Europa d'un secolo intero la retorica diventa il linguaggio comune: i suoi instrumenti sono le figure retoriche, ovvero le trasposizioni linguistiche di concetti mentali, figure ingegnose [...] Con i suoi diversi momenti (inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria) diventa un complicato strumento per la persuasione (Faggiolo, Carandini, 1978: 58).

Autores como Neumeister (2000), Greer (1991), O'Connor (1988) o Sabik (2000: 287-202) han explicado las lecturas áulicas y políticas de las comedias mitológicas de Calderón. Tanto estas como sus autos sacramentales y sus comedias de santos siguieron representándose a lo largo del siglo XVIII, si bien su presencia en los escenarios se fue debilitando según avanzaba el siglo, como ha estudiado Álvarez Barrientos (2000). Sin embargo, su influencia fue decisiva en la creación de la obra de autores muy representados como el propio Nicolás González Martínez.

1.2 La fiesta cortesana en la comedia de magia.

El lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad.

Saavedra Fajardo, empresa XXXI.

Si la comedia en un principio, como ya está dicho, era solo un componente más de un género mayor -la fiesta renacentista-, en las comedias de magia ocurrirá que la fiesta se convertirá en un elemento dramático de las mismas. Las fiestas que aparecen en las tramas, en los jardines y salones de los personajes de la comedia, muestran un notable parangón con las fiestas proyectadas y ejecutadas por artistas como Buontalenti y Parigi en casa de los Médici, Leonardo da Vinci en la

corte de Ludovico el Moro en el XVI, o Lotti y Bianco en el XVII en la corte española, por ejemplo. Se desarrollan siempre en ocasiones especiales, como ocurre en la realidad, y reproducen los mismos motivos retóricos que las fiestas cortesanas.

Estas escenas relacionadas con la fiesta renacentista y barroca suelen darse en dos lugares primordialmente, como acabamos de señalar: el jardín, a imitación de los teatros-jardín cortesanos, y en los salones. En estos salones, en ocasiones asistimos a un baile de máscaras, pero otras veces a la representación de una fábula mitológica. Es decir, aunque a veces los elementos mitológicos se incorporan como parte de la trama, cuando dioses o ninfas bajan a hablar o vestir al mago, por ejemplo, como ocurre en *El anillo de Giges* o *Brancanelo*, aquí nos referimos a esos otros casos en los que estos elementos mitológicos no tienen nada que ver con la intriga, bastante terrenal, y se presentan como un entretenimiento festivo dispuesto por uno de los personajes, interrumpiendo los acontecimientos y la línea temporal.

Fernando Doménech, quien ha propuesto como fuente directa de la comedia de magia las representaciones llevadas a cabo en Madrid por la compañía de comedia del arte de Los Trufaldines, estudia algunas de ellas y transcribe en sendos apéndices los compendios de la «Famosa comedia que se intitula *El pomo d'oro para la más hermosa*, que se representa por la compañía italiana de su majestad en su Real Coliseo del Buen Retiro. En el día de la solemne fiesta de San Luis, por festejo de los nombres Luisa, Reina de España, nuestra señora. Y del señor Rey de Francia Luis XIV, el Grande» y de «*La guerra y la paz entre los elementos*. Alegoría cómica alusiva al glorioso día del feliz nacimiento de María Luisa Gabriela, Reina de España, nuestra señora (que dios guarde)», ambas representadas en 1703 (Doménech, 2005c: 459-474). Sobre *Il pomo d'oro*, comenta:

El 25 de agosto de 1703, festividad de San Luis, a los pocos meses de su llegada a Madrid, los Trufaldines representaron en el Coliseo del Buen Retiro una obra mitológica dedicada a ensalzar a la reina María Luisa de Saboya y al abuelo de Felipe V, el Rey Sol, Luis XIV de Francia. La ocasión era especialmente propicia para este tipo de exaltaciones dinásticas. La situación política y militar de Felipe V estaba en un momento de crisis y sólo se podía contar con la ayuda de Francia. La fiesta del Coliseo del Buen Retiro tenía, en este contexto, mucho de acto político de exaltación de la unidad entre Francia, Italia y España, y el hecho de que el 25 de agosto fuese el santo de la reina y de Luis XIV ofrecía una ocasión inmejorable para ello. Probablemente por eso el evento tuvo una resonancia que no alcanzaron otras representaciones de los Trufaldines, ni antes ni después, y se tradujo en un despliegue de medios de propaganda y de producción desusados hasta el momento. Señal de este interés es la gran cantidad de documentación acerca del evento que ha llegado hasta nosotros [...] Las detalladas

indicaciones recuerdan las «memorias de apariencias» calderonianas y las descripciones de fiestas cortesanas de los Austrias en el siglo anterior. Contrasta esta insistencia en el aspecto escenográfico (estas mismas «apariencias» vuelven a ser descritas en el cuerpo del texto) con la falta de indicaciones sobre otros elementos de la representación, y muy especialmente, como señala la propia Irina Bajini, sobre la música, lo cual, si se tratara realmente de una ópera, resultaría francamente chocante. [...] Este carácter casi provinciano resalta más cuando se la compara con la que debió de ser su modelo, la gran ópera de Marco Antonio Cesti titulada también *Il pomo d'oro*, representada en la corte imperial de Viena en 1667 con ocasión de las bodas de Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa de Austria (Doménech, 2005c: 245-254).

Como vemos, Doménech también señala la continuidad entre las fiestas renacentistas y barrocas, las comedias mitológicas del XVII, y las comedias de magia del XVIII, y su importancia como acontecimientos políticos y escenográficos. Las fiestas insertas en las comedias de magia serán trasunto de estas representaciones y, como tales, se proponen en no pocas ocasiones para festejar no solo el carnaval, sino alguna fecha señalada, como el cumpleaños o la boda de alguno de los personajes, o su entrada triunfal en una ciudad.

A continuación estudiaremos, a modo de ejemplo las fiestas de la serie de *El asombro de Salamanca*, serie singularmente rica en estos acontecimientos festivos.

En la primera parte de la serie, en la casa de don Faustino se prepara una fiesta para celebrar el cumpleaños de doña Mencía, que se equipara, así, con un personaje real. Será la maga Cristerna, entonces criada en la casa, quien se encargue de diseñar la escenografía, como explica doña Mencía a doña Paula cuando ésta le pregunta por su hermano don Faustino.

Doña Mencía: Proyectando está allá dentro
 con la fámula reciente,
 los preludios a un festejo,
 que le ponderan asombro (vv. 628-631).

Así pues, las labores de la criada son, en realidad, las de una escenógrafa. La figura del escenógrafo profesional se define a finales del Cinquecento, como nos explica Esther Merino Peral, para quien supone

la mejor expresión de las capacidades e intereses globales del artista renacentista de raíz humanístico, perfectamente formado para solventar todas las necesidades propagandísticas de los príncipes y señores de los Estados Modernos, con la creación de programas decorativos de notable erudición y técnica (Merino Peral, 2010: 10).

Al margen de si la caracterización de Cristerna como escenógrafa se debe a la inversión del carnaval, de si había mujeres escenógrafas (Contreras, 2014a: 19) o de si hay implícita una reivindicación de igualdad de género, lo importante es que la propia preparación de la fiesta se considera un hecho digno de ser representado. Hasta ahora, el escenógrafo era aquél que hacía posible la magia del espectáculo, alguien fuera de escena, en la sombra. Ahora, pasa a ser un personaje y su actividad laboral se muestra en el escenario.

Ya hemos analizado los componentes semióticos de la fiesta preparada por Cristerna al final de la primera jornada de la primera parte de la serie en el apartado dedicado a la emblemática, así que veamos otro ejemplo de la segunda parte de la misma serie. En la primera jornada se nos presenta a doña Juana como una joven aficionada a la caza. Su padre don Manuel aprueba esta dedicación tan poco femenina.

Don Manuel: Gusto me da que mi hija Doña Juana,
 si en diversión tan lícita se afana,
 logre festiva, (envidia de Faetonte)
 hollar el valle, y discurrir el monte,
 siendo también, vistiéndose esas galas,
 émula en fin de Venus y de Palas (vv. 447-452).

A partir de este momento, las comparaciones de doña Juana con el sol se repetirán. Estos versos, además, dan la clave para entender el contenido *áulico* de la fiesta que se organizará en la segunda jornada.

Tras el susto de doña Juana, atacada por una fiera, Cristerna invita a don Manuel, don Fernando y su hija a su casa, donde les obsequia con un festejo en el jardín, con el que acaba la jornada. Antes, el propio don Manuel invita a su anfitriona a otra fiesta:

Don Manuel: Agradecido, a tan grande
 bizarra cortesanía,
 pues empiezo mi gobierno
 en Lérida, con la dicha
 de que por ser Carnaval,
 sus gentes agradecidas,
 me festejen, si lograra
 yo, que por la cercanía
 me honraseis, fuera gustoso (vv. 838-846).

Estas palabras dan una idea de la fiesta que no tiene nada que ver con el carnaval bajtiniano,

sino que se trata de una fiesta ordenada y jerárquica, en la que el pueblo *agradece* y *festeja* a sus autoridades. En todo caso, sigue siendo una fiesta en la que se suspende, al menos en parte, el tiempo cotidiano. Juan Chamorro insta a don Manuel, como gobernador de Lérida, a arrestar a Cristerna, a lo que él responde:

Don Manuel: Mirad, yo para estas fiestas
del Carnaval, a esta dama
a mi casa he convidado,
sobre la fe de obsequiarla
no me parece cordura
ni prenderla, ni arrestarla.
Mas pues aquesos criados
en otra mansión se hallan
disfrazándose, para una
fiesta, que ejecutar trazan,
al retrete donde asisten,
id vos con prudencia y maña
y detenedlos en él,
que así se tiene a su Doña
el merecido respeto,
y a lo justo, no se falta (vv. 946-961).

Antes de comenzar la representación, Cristerna presenta la fábula.

Cristerna: Pues, señor, está enterado,
en que ha de representarse
muy vivamente, aquel caso,
de Marte, Adonis y Venus,
celos y amores mezclando,
de modo, que de mi cuenta
quede el vestir el teatro;
y ofrezco que dará gusto,
por lo hermoso y por lo extraño.
Han de verse varias ninfas
que:- mas si habéis de mirarlo,
el referirlo dos veces,
no llenará aquel espacio
a la admiración, que suele
ocasionar lo impensado.
Y puesto, que en doña Juana
Inés e Isabel, fiados
están para el desempeño
los papeles solo aguarda
que el ausentarse las tres,
sea motivo de empezarlo [...]

Don Manuel: Cristerna ¿qué es esto?

Cristerna: Es chasco
que por juguete he dispuesto.
Mas ya que el tiempo ha llegado,
para que mejor gocéis
de la variedad, sentaos,
pues el viento, a repetir
empieza ya en ecos blandos:

Suena la música, y empezará a bajar una tramoya que coja a toda la boca del teatro, hasta el tablado, y en ella tres ninfas; y en llegando allí torne lo del cuatro, que se canta, se desprenden las ninfas de los lados a los bastidores, y la de en medio se quedará pendiente de forma, que sirva de bambalina.

Cuatro: Desprendan los vientos
objetos bizarros,
desciendan festivos
alegres aplausos:
y en ecos y en voces
de dulces encantos,
de Venus y Marte
y Adonis gallardo,
los celos, y amores,
cariños y halagos,
se noten, se aplaudan,
rompiendo su espacio,
las nubes la esfera,
las luces los rayos,
que ocultan el trono,
del sol soberano.

[Falta] se rompe la tramoya, viéndose en los segundos bastidores, otros adornos de ninfas, y en el foro, otra hermosa vista [] correspondiente, con tres adornos: en el uno estará Inés, que hace a Adonis, y en el otro Isabel, que hace a Marte, los que tendrán gradas, para que desciendan al tablado. Celda en medio, que estará Doña Juana, que hace a Venus, se va desprendiendo hasta que pueda apearse, componiéndose del todo, una hermosa mutación.

Don Manuel: ¡Qué peregrina hermosura!
Don Fernando: ¡De admiración es milagro!
Don Sebastián: ¡Ay de quien de sus prodigios
presentes, no ignora el pacto! (*Aparte*)
Marte: *Canta.* Desciende ingrata.
Adonis: Ven, prenda adorada.
Marte: A ser tormento mío.
Adonis: A ser imán de todo mi albedrío
Marte: ¡Qué pena!
Adonis: ¡Qué memoria idolatrada!
Venus: ¿Qué pretendéis?
Adonis: Mi vida.
Marte: Yo mi muerte

Venus: A los dos, satisfago, de esta suerte.
(Aria.) Yo te adoro, dulce bien,
 tu me ofendes, fiero mal,
 y en mi amor, y mi desdén,
 haya celos, con amor.
 Bello Adonis, tu eres mío,
 fiero Marte, tú me ofendes,
 y es en vano si pretendes,
 que te atienda mi razón.

Marte: ¿Tal escucho? ¡Ah pesares!

Adonis: ¡Qué oigo, amores!

Venus: De mi deidad son ceños y favores.

Marte: Cómo ingrata...

Adonis: ¡Ay mi amor!

Venus: De horror y tedio,

Los tres: Este en mí, será el último remedio.

Aria a tres

Adonis: ¿Que te he de merecer?

Marte: ¿Que no me has de premiar?

Venus: En mí todo ha de ser.

Adonis: ¡Gran triunfo es el vencer!

Marte: Gran furia, es un rigor!

Venus: Soy madre del amor,
 y amor me ha de instruir.

los tres: Teme mi enojo, aquí.

Marte: Mira mi afecto ya.

Adonis: No hay otro arbitrio en mí.

Venus: Así ardor me acabará.

Adonis: Al verte sin desdén.

Venus: Con mi adorado bien.

Los tres: No temo ya el morir.

En acabando de cantar, vuelven a ocupar los adornos y sube Venus.

Cristerna: Dulces sirenas del aire,
 volved a ocupar su espacio,
 y en suaves dulces cadencias,
 repitan acordes cantos (vv. 1518-1654).

Según va finalizando la escena, intentan apresar a Cristerna pero ella logra escapar. Se repite el cuatro y se retiran las tramoyas dando fin a la segunda jornada. El sentido de la fábula es claro. La fábula de Venus, Apolo y Marte es trasunto de lo que está ocurriendo entre doña Juana, don Sebastián y don Fernando, y los propios se dan por aludidos. En la tercera jornada, se celebra la boda de don Sebastián y doña Juana con baile y contradanza, pero sin fábula mitológica.

En Italia, donde se desarrolla la tercera parte, todavía hay más fiestas que en las anteriores.

Y la preparación, desarrollo y recepción de las fiestas ocupan buena parte de la trama. En la primera jornada se insiste, como en el caso anterior, en la idea de disfraz. Los dioses que bajan en la tramoya son los mismos personajes de la trama disfrazados. Por otro lado, la *vistosidad* y la *seguridad* de la tramoya se deben a la habilidad e ingenio de la escenógrafa y no al pacto diabólico. La función comienza, cuando la *regidora*, Inés, da el aviso de que todo está prevenido.

César:	Si ya que Cristerna hermosa; (propondré lo que me dijo el criado) aquí se halla, quisiera de su divino ingenio dar muestras, fuera...
Cristerna:	Basta, que ya está entendido. ¿Dónde está Inés?
Toribio:	Con esotra, por ahí atrás se fue, e diju, que iban a hacer una fiesta. [...]
Cristerna:	Ve y dila, que disfrazados de dioses, en que ya ha visto mi habilidad otras veces, se fíe de mis prodigios, pues no hay riesgo.
Toribio:	Voy por dios. (vase)
Margarita:	¿Qué intentas?
Cristerna:	Que veáis conmigo cuánto, sin sustos del pacto, son vistosos los hechizos.
César:	¿Quién ignora que el ingenio puede hacer tales extremos que lo que no es, se presuma, cuanto noten los sentidos?
Conde:	La filosofía es de los arcanos, archivo.
Toribio:	<i>Sale.</i> Ya señora, dice Inés, que está todo prevenido.
Cristerna:	Pues tomad asientos, y escuchad, que en dulces himnos empieza a explicarse el viento; diciendo en acorde ruido...

Mientras el cuatro, por el tercer claro descende un tramoyón, que coja toda la boca del teatro; y al mismo tiempo, por los primeros bastidores, dos cartabones; cubierto todo de nubes, de modo, que uno y otro, parezca un espeso grupo; y en lo que el cuatro durare, llegará todo a sus topes.

Música a 4:	Rásguense las esferas, desciendan al Olimpo,
-------------	---

en nubes congeladas
 de cándidos rocíos,
 deidades peregrinas,
 formando en bellos giros
 la esfera soberana,
 de Júpiter divino,
 Deidad de los incendios,
 del orbe dueño invicto.
 Margarita: ¿Qué variedad ocasiona
 el raro boscaje unido,
 de vagas tupidas sombras?
 Mauricio: Aún el horror es preciso
 para lo bello.
 César: ¿No basta
 para amarte hermoso hechizo,
 lo bello sin lo ingenioso?
 Pues si todo se ve unido, (*aparte*)
 ¿qué hará en adorarte, quien
 apenas te vio te quiso?
 Alejandro: ¡Extraña habilidad!
 Conde: ¡Cielos,
 de admiración no respiro!
 Macarrón: Esto, bien puede ser bueno,
 pero yo quemo mis libros
 si no huele a cosa mala.
 Octavio: Macarrón, lo mismo digo.
 Toribio: ¿Que no haya yo aplicado
 a hacer estus enredijus?
 Mas ¿quién me mete a mí en eso?
 Cristerna: ¿De qué os habéis suspendido?
 Pues qué diréis, cuando el denso
 vapor vago desunido,
 oigáis que otra vez nos dice
 el aire, en ecos distintos...
 Cuatro: Rásguense las esferas, etc.

Ahora se van separando las nubes; quedándose firmes Diana y Venus: en la tramoya del tercer claro, Juno y Ceres. En el medio Cupido, con flechas, arco y venda; quedándose compuesta de estos adornos, una agradable vista.

Margarita: ¡Qué deliciosa hermosura!
 Mauricio: ¡No vi más raro prodigio!
 Conde: ¡Qué habilidad!
 Alejandro: ¡Qué grandeza!
 César: ¡En vano, al mirarlo, animo!
 Macarrón y Octavio: Toma, lo que se va viendo.
 Toribio: Si en las viñas tan lucidos
 se miraran los colgajus,
 íbame a comer racimos.
 Cristerna: Pues aún veréis, que moviendo

ese solio cristalino
 los ejes, a más asombro
 el amor dará principio.
 Cupido: *Canta.* Deidades soberanas,
 que del vendado niño,
 seguisteis el halago,
 y amasteis el cariño,
 de Júpiter el solio,
 manifestad benigno,
 que aunque le guardan rayos,
 no abraza a los rendidos.
 Cuatro: Rómpase el viento,
 rásguese a fijos;
 y triunfen de Jove⁸¹ los fulgidos rayos,
 pues mandan en cielos en tierra y abismos.

Mientras el cuatro; Diana y Venus se desgajan al tablado, Ceres y Juno se quedan firmes y Cupido empieza a subir hasta la bambalina, llevándose tras sí los nubarrones que cubren el foro; descubriéndose en un globo de nubes y adornos, Marte, Mercurio, Neptuno, y Apolo; y en el centro Júpiter, en un cerchón de nubes y rayos, como que arrojan fuego.

César: ¡Bello, peregrino objeto!
 Margarita: Con los planetas y signos
 el cielo bajó a la tierra.
 Cristerna: Callad, que arrojando activos
 incendios, Júpiter dice,
 amoroso, cuanto fino.
 Júpiter: Del rayo de mi mano,
 nadie tema el incendio soberano,
 pues donde asiste Juno soberana,
 Ceres, Venus, Amor, Marte, Diana,
 Mercurio, Apolo, el húmedo Neptuno;
 es mi rigor ninguno,
 mi cariño es inmenso,
 pues aplaca mi cólera el incienso,
 si ver mi amor espera,
 hecho el Olimpo ya, divina esfera.
 Y es razón que se entienda
 que en Jove es mucha
 la piedad, pues sus rayos,
 sin herir triunfando.
 Cristerna: Habiendo notado ya
 el dulcísimo atractivo
 que a lo visual ocasiona
 lo que en mi ciencia habéis visto;
 en paga de mi fineza,
 una cosa he de pedir.

81 Forma abreviada de Júpiter.

Todos: ¿Y cuál es?
 Cristerna: Que a honrar mi casa
 habéis de venir conmigo. [...]
 Todos: Por ser tu gusto, aceptamos.
 Cristerna: Vuestra noble acción estimo,
 y puesto que podrá ser,
 que de estos asombros mismos
 lleguéis a ver más, ahora,
 permito que el solio invicto
 de Jove, se lleve el viento.
 Margarita: Aunque es razón el sentirlo,
 tu gusto, es justo:
 Cristerna: Pues digan,
 voces y acentos unidos:
 El cuatro: Rásguense las esferas etc.

Y mezclada música y representación, se da fin a la primera Jornada (vv. 762-913+).

En la segunda jornada, la fiesta transcurre así:

Octavio: Macarrón, yo no lo entiendo. (*Música suena*).
 ¿Pero parece que ya
 templando van instrumentos
 en el jardín?
 Macarrón: Sí y escucho
 (como quien oye a lo lejos)
 que cantan en tropa.
 Octavio: Pues
 si a cantar van escuchemos.
 Música a 4º: Sonoras fuentecillas,
 con cuyos dulces ecos
 se recrean las flores,
 se suspenden los vientos:
 quedito, pasito,
 pulsad con silencio;
 que amor disfrazado,
 os mira risueño,
 y no es bien que Marte
 pronuncie guerrero.
 Alarma guerra, alarma
 de horror y celos.
 Macarrón: Bellamente sueña, vamos
 que ya desde aquí estoy viendo
 el jardín, qué hermoso está!
 Octavio: ¡Una maravilla es cierto!
 Macarrón: Pues tras el acento vamos
 que dulce está repitiendo:

Al empezar el cuatro, se entran Macarrón y Octavio, que vuelven a salir al silbo,

mutándose el salón en un hermoso jardín; y de foro adentro, sobre bien imitados grutescos, de cascadas fuentes y flores, estará una fachada de palacio, con dorados balcones, por cuyas ventanas, ha de verse un gabinete de cristales, adornado de espejos naturales iluminado, con variedad de cornucopias y arañas; y lo mismo en el jardín, de forma que tenga esparcidas multitud de luces. Y van (por dos graderías que han de descender desde los balcones al tablado) descendiendo Madama, Cristerna, Inés y Genara; César, el Conde, Alejandro y Mauricio, haciéndolo todo, con la mayor ostentación [sic], que sea posible.

Cuatro: Sonoras fuentecillas, etc.
Cristerna: Cese el acorde, suave
dulce sonoro contento,
porque con libertad, quede
la vista.
Margarita: Y es justo acuerdo,
porque no he visto en mi vida,
mayor pedazo de cielo.
Disimulemos pasiones. *Aparte.*
César: En esta hermosura, han puesto
todo el esfuerzo posible,
lo natural, y el ingenio.
Alejandro: Todo ello es una delicia.
Conde: ¡Preciosísimo recreo!
Mauricio: Ni los jardines de Chipre
le igualan.
Genaro: Inés, ¿es esto
jardín natural?
Inés: Es claro,
natural, hermoso y fresco,
que aunque ahora digas Jesús,
no se moverá de un puesto.
Cristerna: Inés, Genara, ¿qué hacéis?
¿No cantáis mientras el bello
objeto admiramos todos sentados? (*siéntanse*)
Inés: Falta el maestro,
y no se puede hacer nada,
sin el acompañamiento
del bajo.
Octavio: Si es un abate,
allí está, ¿no ves qué hueco?
Macarrón: Parece pavo capón.
Octavio: No sino gallo clueco.

Sale Toribio de abate muy bizarro, y dos criados con un clave [...]

Inés: Ya que a punto se halla todo,
de la fiesta es argumento
Dido, burlada de Eneas,
quejándose de su fiero
rigor, y Venus y Palas

empeñadas después de esto
una en auxiliarle, y otra
en destruirle; y pues a ello
dará principio Madama,
que oigamos es justo acuerdo
sus quejas, en la dulzura
de su voz.

Margarita:

Aunque sintiendo
estoy ansias, que no dejan
de batallar en mi pecho;
haré como el cisne, que
canta cuando está muriendo.

Recitado. Traidor amante, a Eneas le decía
la burlada hermosura de Cartago:
traidor, ¿por qué rendistes [sic] un halago?
Con doblez engañosa, con fe impía
espera, que me dejas con tu huida,
herido el corazón, muerta la vista.
¡Oh dolor, oh pesar, oh rabia, oh susto!
Amor me vengue de un tirano injusto
y entre tormentas, iras y pesares,
halle undoso sepulcro, en esos mares.

Aria. Oh cielos, ¿qué he de hacer?

¿Vivir? ¿Morir? ¡Ay mal!

Morir, es padecer,
vivir tormento igual,
pues pague en pena tal,
muriendo, mi dolor.

Burlome un traidor, sí
y yo le quise bien

¡Qué fiero frenesí!

Mas llora en su desdén
su ingratitud mi amor.

César:

Solo conmigo ha explicado
su afán, y su sentimiento.

Genara:

Inés, a nosotras toca.

Inés:

Pues si nos toca, empecemos.

Inés:

Recitado. Cese, Dido tu fúnebre lamento,
que vindicar intento
el rigor, de un aleve pecho dejo.

Genara:

En vano aquí tu saña considero
aunque se alegue en las etéreas salas,
porque Venus soy yo, si tú eres Palas.

Inés:

Castigaré el rigor de un falso pecho.

Genara:

Libre ha de navegar a tu despecho.

Inés:

Es loco intento.

Genara:

Es ciego desvarío.

Inés:

Yo tengo voluntad.

Genara:

Yo poderío.

Inés:

Y es frenesí.

Genara: Es locura.
 Las dos: Es desatino,
 oponerse a las leyes del destino.
 Inés: Si engaña un firme amor,
 su engaño morirá.
 Genara: De tu falaz rigor,
 mi fe le libraré.
 Inés: ¡Oh cólera!
 Genara: ¡Oh dolor!
 Inés: ¡Oh infiel!
 Genara: ¡Oh aleve!
 Inés: ¡Oh fiera!
 Un falso amante muera.
 Genara: Un pecho amante viva.
 Las dos: Que amor.
 Inés: Del bien le priva,
 Genara: Del mal le priva,
 en cultos de adorar.
 Inés: De airada saña
 impía.
 Genara: De amable afecto fino,
 Inés: Tema la tiranía.
 Genara: Espere el fiel camino.
 Inés: Perezca en tumba fría.
 Genara: La nave vuela en suma,
 Las dos: Y sírvale la espuma.
 Inés: De escollo en alta mar.
 Genara: De puerto en alta mar. [...]
 Cristerna: Pues hemos
 recreadonos festivos
 con la música, gocemos
 del baile un rato;
 Inés: Y ser puede
 contradanza, que con eso
 nos podremos incluir todos.
 Mauricio: Ninguno se excuse a ello.
 Todos: No fuera atención.
 Cristerna: Empiecen
 a sonar los instrumentos.

Al empezar, se le cae a Cristerna el lienzo, y van a alzarle, el Conde, César y Alejandro.
 [...]

Inés: Volviose el sueño del perro
 la función.

A un silbo, se obscurecerá todo el teatro, de modo que no se vean las figuras.

Cristerna: Sí, y pues ya va la luna
 adornada de luceros,

ilustrando el horizonte,
ella en fe de sus reflejos,
ilumine este recinto
dulces voces repitiendo.

En una tramoya calada de estrellas transparentes, baja en un adorno de rayos la luna,
que la imitará un capaz que los dé luz, de modo que se cubra la fachada de palacio.

Cuatro:	Pues celos y amor, se están compitiendo, con iras, envidias rigores y ceños; viva, viva el amor, y mueran los celos. Que amor de las almas afable embeleso, preciso es que lidie, triunfando, y venciendo. Viva, viva el amor, y mueran los celos [...]
Cristerna:	Amiga, ya has visto, cómo en los mayores riesgos me porto, pero es razón que de aquí nos retiremos, diciendo música y todos voces y armonías uniendo:
Música:	Pues celos y amor, se están compitiendo, con iras, envidias rigores y ceños; viva, viva el amor, y mueran los celos.

Repitiendo todos con la música, al entrarse se aclara el teatro, dándose fin a la segunda jornada (vv. 1571-1804+).

De nuevo los personajes y asunto que se representa en la fábula mitológica aluden directamente a personajes y hechos que están transcurriendo en la trama. Así Margarita se relaciona con Dido, traicionada por el Conde (Eneas). La actitud de Eneas es motivo de disputa entre las dos diosas y las dos criadas que las representan. Mientras Inés-Palas cree que Eneas-Conde debe ser castigado por su traición, actitud que comparte su señora Cristerna, Genara-Venus defiende al Conde-Eneas.

En la última parte de la serie tiene lugar la fiesta con que Cristerna agasaja a su novio don Carlos, cuyo contenido emblemático ya hemos tenido oportunidad de comentar, y un baile de

máscaras en la segunda jornada.

Se descubre mutación de salón regio y en el foro estarán sentados don Carlos y Cristerna, y todo lo demás del teatro estará lleno de máscaras bailando Minuetes y Inés entre ellas, y en acabando el baile (que será corto, o largo si se quiere) dirá Cristerna

Cristerna: Dime, ¿no es muy primoroso
el festejo que aquí ves? (*Tocan la marcha.*)
Carlos: Sí mi bien: para mí es
sumamente delicioso.
Cristerna: Proseguid, no ceséis hoy
de divertir a mi dueño.
Carlos: Todo me parece sueño,
según lo admirado estoy
y si reparando voy
la música, baile, y cuanto
veo y oigo, me adelanto
a juzgar no puede hacer
el encanto del poder
lo que el poder del encanto (vv. 1074-1087).

Los dos últimos versos están tachados por la censura en el manuscrito original. Y no es extraño porque explícitamente dice que el encanto del poder es inferior al poder del encanto, es decir, entre otras cosas define el poder como puro ilusionismo. Y esto lo dice un personaje que lleva el mismo nombre que el monarca absolutista: Carlos.

1.3 Del encanto del poder al poder del encanto.

El historiador sólo puede interrogar restos, raros restos que provienen de todos los monumentos elevados por el poder: todo lo vivo de la vida se le escapa, incluso todo lo popular: sólo se hicieron escuchar los hombres que tuvieron entre sus manos el aparato que Loyseau llama Estado.

Georges Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*.

El poder absolutista, si quería serlo así, absoluto, global, total, necesitaba acabar con toda manifestación de mundos duales, como el carnaval, que precisamente cuestiona dicha totalidad. Por ello debía sustituir la fiesta popular, pagana, por otra de corte aristocrático y/o religioso. Como reflexiona Bonet Correa, los organizadores debían

convertir en razonable lo que en principio encierra un germen irracional de bullente

brote de vida espontánea, difícilmente enmarcable dentro de las normas morales de una ética muy estricta. Sólo su dominio de lo casuístico podía salvarlos. Conscientes de ser agentes de un orden superior que se doblegaba ante los dictados de la jerarquía, los responsables de las fiestas sabían que sus sujetos eran actores y no autores y que su tumultuoso comportamiento, sus multitudinarias reacciones eran perfectamente encajables dentro de una sociedad estamental y nada permisible en materias de dogma político y, en el caso español, religioso [...] Los responsables eran conscientes del papel que los ornatos y sobre todo la fatiga física ejercían sobre los asistentes a las fiestas. (Bonet Correa, 1990: 6-13).

El resto de fiestas del año -Navidad, Semana Santa, Corpus Christi- son de tipo religioso y así también los espectáculos teatrales con los que se celebran -autos de navidad y autos sacramentales-. Pero también para Claude Gaignabet (1984) el carnaval es un ciclo litúrgico religioso. Por eso, como Ermanno Caldera (1988a; 1990) ha visto, es lógico que las primeras comedias de magia del siglo tengan un contenido religioso también y, aún con elementos carnalescos, sean o se reconviertan en comedias de pecador arrepentido (Marta y Vayalarde respectivamente, pero también posteriormente *El mágico lusitano* y *La mágica de Nimega*) con gran protagonismo del demonio. De este modo, la comedia de magia tendría como primer objetivo presentar los vicios del carnaval por contraste con la virtud de la cuaresma. Por eso se llena de advertencias y emblemas morales, como aviso para los pecadores de las consecuencias de los excesos del carnaval. Es por ello que en las primeras décadas es más religiosa pero después, ante los avances de la ciencia moderna, irá perdiendo este carácter (Contreras, 2010b). Una vez que se va dejando atrás la vinculación demoniaca y moral, por lo tanto religiosa, y ante determinados acontecimientos históricos, va adquiriendo mayor contenido político.

Por otro lado, para estructurar esta fiesta de la desestructuración, no solo debía dársele un carácter religioso, sino reforzar la sumisión al poder político según se va agrandando la brecha entre Estado e Iglesia. Por ello era lógico fijarse en referentes como la comedia mitológica en la que la exaltación monárquica y la jerarquía están implícitas, y en la que, además, ya había disfraces, magia y espectáculo. De este modo, la fiesta rural del carnaval medieval se transforma en una fiesta urbana. Lo que ocurre es que tanto la arquitectura de la ciudad como la comedia mitológica barrocas están pensadas como sistema de referencias que aluden siempre al poder absoluto: «Madrid es un ejemplo modélico de ciudad simbólica que, entre los cuatro elementos, se identifica con la Morada del Sol y con el Templo de la Fama» (Blázquez, 2008: 9). Y algo de esto se traspassa a la comedia de magia, seguramente para que el pueblo no olvide, ni siquiera en las funciones carnalescas, o sobre todo en ellas, quién tiene el poder. Pero, si las fiestas cortesanas y el teatro mitológico, en concreto, era un género concebido para el público de la corte, la comedia de magia es un género popular para

la celebración de fiestas populares. Por eso las fiestas insertas en la comedia de magia cambian su significado primigenio, debido a dos motivos que tienen que ver con sus condiciones de producción: primero, estas fiestas ya no las paga el príncipe (el pueblo indirectamente), sino el público directamente. Y esto es muy importante, porque antes la justificación del poder político ha sido religiosa, pero también económica. Segundo, en estas fiestas ya no actúan reyes y cortesanos, sino los actores y, sobre todo, las actrices, de un incipiente *star system*.

Esta plebeyización o democratización del espectáculo propagandístico cortesano, tiene consecuencias semióticas y políticas. Debemos recordar que las fiestas de la comedia tienen una importancia fundamental en la constitución material del espectáculo. Tanto las tramoyas como los bailes y contradanzas exigen un desembolso importante, y son el motivo por el que el público acude al teatro. Por eso se preparan con el mayor cuidado y su importancia es capital. Aunque su sentido narrativo en la historia generalmente sea nulo, la fiesta tiene otros significados discursivos y asociativos.

En primer lugar, el asombro de la tramoya ya no sirve a fines religiosos o políticos, sino lúdicos. Los valores aristocráticos del Antiguo Régimen pasan a los plebeyos de las tramas de las comedias, y a los plebeyos que acuden como público a los coliseos, y que reivindican su derecho a disfrutar de la vida y el lujo, aunque sea por un rato (y recordamos aquí el clásico *Usos amorosos del XVIII* en España, de Martín Gaité).

En el XVIII, como señala Iris Zavala, la «estética surge como una ética de la producción artística, orientada hacia una ética utilitaria» (1998: 172) a la que se opondrán los libertinos. En este sentido, la organización de una fiesta barroca de la clase media, como ocurre en el desarrollo de la comedia, y la propia asistencia a la comedia, puede considerarse un exceso inútil, no carente de trascendencia política pues supone la reivindicación de todas las clases de disfrutar de los espectáculos cortesanos (Contreras, 2014a: 17)

Esto tiene consecuencias nefastas a nivel económico para el incipiente capitalismo, pero también político, pues no solo promueve una suerte de igualdad entre estamentos, al menos en términos de fruición sino, posiblemente, el libertinaje y el libertinismo moral y político, de los que hablaremos en el siguiente epígrafe. Pero es que, además, ahora el pueblo se convierte en el soberano al que debe halagarse en las fiestas representadas y a quien debe incluirse en emblemas escénicos, mitologías y alegorías. No es raro pues que, finalmente, acaben usándose los recursos del poder para reflexionar sobre el poder y subvertir el poder.

Así, el poder político y religioso pierde el control sobre esta herramienta de manipulación del pueblo, y es este mismo pueblo el que la toma para sus propios fines. Como sabemos, a lo largo del siglo las obras de tramoya, y en concreto las comedias de magia, dejan de hacerse en las fechas señaladas y se programan casi cada mes de la temporada teatral. Son también conocidos los intentos del gobierno de limitar la representación de estas obras, argumentando el interés por la economía de los ciudadanos, que gastan lo que no tienen para poder ir al teatro, a la vez que se suben los precios para expulsar a la *chusma*.

Persisten algunas tradiciones (incluso arcaicas, lo que Mircea Eliade llama «fósiles vivos»): fiestas, carnavales, toros, los autos sacramentales (prohibidos en 1765), teatro, autos inquisitoriales. Sobre cada una de las fiestas y diversiones cayó la losa del silencio: edictos y prohibiciones legislan contra las expresiones carnalescas por motivos de utilidad, moral y progreso (Zavala, 1984: 6-7).

Casi siempre, las medidas políticas se toman por motivos muy distintos de los que se expresan. Quizás las motivaciones ocultas de estas medidas de limitación y, finalmente, prohibición de autos y comedias de santos y de magia sean precisamente éstas, la pérdida de control económico y semántico de las autoridades sobre este dispositivo que tan bien había funcionado durante un par de siglos. A pesar de las prohibiciones se siguieron representando porque el encanto del poder no puede tanto como el poder del encanto.

Este viaje podemos verlo claramente en la serie de *El asombro de Salamanca*. Nicolás González Martínez escribe una única fiesta en la primera parte con claras alusiones y sentido monárquico, una segunda y tercera en las que las fiestas se multiplican y ese espíritu monárquico va desapareciendo primándose el erótico. En la cuarta parte, la crítica a la nueva monarquía y su despotismo ilustrado es mucho más directa.

No es extraño que el Poder, el nuevo poder instituido después del motín, tenga la necesidad de inventar una nueva herramienta teatral para el control y manipulación del pueblo, y esa será la estética neoclásica.

2 Las ideas ilustradas.

Esa revolución fue liderada por unos cuantos niños ricos blancos que se cansaron de pagar elevados impuestos al rey. No tuvo nada en absoluto que

ver con la libertad, la justicia y la igualdad para todos.

Assata Shakur, *Una biografía*.

El siglo XVIII es una época convulsa en la que además se sientan las bases del pensamiento revolucionario y de la Modernidad. Cuestiones como la igualdad intelectual y física de toda la humanidad, igualdad de *clase* y de *género*, la educación universal, el tiranicidio y la forma de gobierno, la libertad, etc., se teorizan en este momento, en general con mayor amplitud de miras de lo que ocurrirá después de las Revoluciones. La comedia de magia, como artefacto cultural, recoge las tensiones ideológicas y estéticas de este momento de crisis entre dos cosmovisiones.

2.1 Libertad⁸².

La ilustración es un movimiento espiritual, dice Dominguez Ortíz, que pretende la liberación de la mente humana de las tinieblas del error y la emancipación del ser humano de toda tutela. La palabra *libertad*, pues, es fundamental en el nuevo léxico del siglo XVIII. Sin embargo, poco tenía que ver entonces con la igualdad y la fraternidad y mucho con el liberalismo. De ahí que uno de los principales lemas pre-revolucionarios fuera: «Libertad, Seguridad, Propiedad».

En cuanto a la equivalencia entre libertad y propiedad, Voltaire comentaba en 1776: «Libertad y propiedad [...] ese es el grito inglés [...], ese es el grito de la naturaleza» (Brand, 2006: 57). Antes, en la décima de sus *Cartas inglesas o filosóficas* (18) «Sobre el comercio» explicaba: «El comercio ha enriquecido a los ciudadanos de Inglaterra y ha contribuido a desarrollar su libertad, y esta libertad, a su vez, ha extendido el comercio, que ha sido el origen de la grandeza del Estado». Esta idea, compartida por otros pensadores, se recogió en las constituciones, como en la *Declaración de Derechos de Virginia* de 1776⁸³, y en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789⁸⁴. Por eso, cuando Olimpia de Gouges en 1791, publica su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, en respuesta a la anterior, establece en su artículo 2: «El objetivo de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles de la Mujer y del Hombre; estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y, sobre todo, la resistencia a la opresión». En resumen: «La libertad verdadera no significaba “otra

82 Una primera versión de este apartado fue publicado en el capítulo 16 del libro *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, con el título «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII».

83 La *Declaración*, de 12 de junio, protege «el derecho a gozar de la vida y de la libertad, de los medios para adquirir y poseer propiedad» (Brand, 2006: 58).

84 Cuyo artículo XVII define la propiedad como un «derecho inviolable y sagrado».

cosa que [el] imperio de la ley”» (Brand, 2006: 55). En el XVIII en lo que se piensa es en las libertades civiles y no en las políticas, es decir, libertad de comercio, de residencia y movimiento y de elegir ocupación y estado civil. En definitiva, por libertad se entendió aquello que era *útil* a la actividad económica burguesa, exento de todo planteamiento metafísico, por mucho que Kant la hubiera dotado de esa cuádruple dimensión: liberación de la naturaleza, de dios, política y de otro hombre. Porque, como dice Svankmajer, casi como sintetizando a Foucault, «la represión no es un invento de los sistemas totalitarios, sino el precio que la humanidad paga por esta civilización» (Svankmajer, 2012: 181).

Los Ilustrados españoles, aunque jamás admitieron la igualdad ante la ley ni se emanciparon de la Iglesia Católica, eran partidarios de todas aquellas medidas que trajesen la prosperidad económica. Por eso, para ellos, la libertad significaba la libertad de comerciar y negociar, en el caso de los hombres y, en el caso de las mujeres, exclusivamente, la libertad de escoger marido, siempre que la mujer fuera razonable⁸⁵.

Del mismo modo que a nivel político se quieren «suavizar» los tonos del absolutismo del siglo XVII con un paternalismo que haga compatibles los conceptos de «autoridad real» y «pueblo» en el plano familiar se considera necesario poner fin al exceso de autoridad de los padres. Una vez mas, la opción no se toma en nombre de la libertad, sino para evitar las consecuencias nefastas que de ello se derivan: la rebelión de los hijos respecto a sus progenitores o la de la esposa respecto al marido impuesto. No se trata, por tanto, de negar el principio de autoridad, tan caro a los ilustrados, sino de impedir que ni siquiera sea cuestionada. Para ello era necesario que dicha autoridad se «ilustrara», o, lo que es lo mismo, que buscarse una nueva forma de ejercerse más acorde con los tiempos (Capel Martínez, 1995: 119).

En el mundo de la comedia de magia, efectivamente, la libertad para escoger estado civil se presentaba como una *rebelión* -por usar la palabra de Capel Martínez- de los hijos y de la esposa, que cuestionaba la autoridad paterna o del esposo. Por ejemplo, Cristerna, la protagonista de la serie *Cuando hay falta de hechiceros*, se escapa de casa cuando sus padres pretenden casarla. Por supuesto, lo hace en la tradición de la mujer esquiva del siglo precedente y en la de la inversión sexual propia del carnaval, pero eso no es óbice para entender que su conducta es una reivindicación de la libertad sexual. Así se comportará durante toda la serie, conviviendo con un par de galanes, y así la imitará la criada Inés. No es el único personaje que se libera de la tutela paterna y escapa así, como Kant pretendía, «a su culpable minoría de edad». Don Carlos, en la cuarta parte de la misma serie, decide desobedecer a su padre y casarse con Cristerna. Este tipo de

85 Este es el tema de todo el teatro de Moratín pero, igualmente era algo que preocupaba a los autores *populares*.

desobediencia escandalizaba muchísimo a los ilustrados españoles, como acabamos de ver, y era uno de los motivos por los que tanto persiguieron al género. Álvarez Barrientos, en la introducción a su edición de la comedia de magia *Brancanelo el Herrero*, enuncia la importancia que la relación padres-hijos tuvo en la época y la enorme literatura -original o traducida-, que generó. Y añade «Así no nos extraña que las alusiones, varias, a la relación entre los padres y los hijos se supriman porque suelen ser todas algo irrespetuosas, más bien, no se presenta la imagen deseada del padre ni del hijo» (Álvarez Barrientos, 1987, 29).

Y es que, quizás habría que leer algunas comedias de magia desde los presupuestos libertinos, movimiento que llega a su apogeo en el XVIII y reivindica la libertad de pensamiento y expresión, de costumbres, la libertad sexual y el ateísmo. Como ha puesto de relevancia Lidia Vázquez, las mujeres de esta corriente son «libertinas, descreídas, liberadas del yugo masculino al que las sometían la religión y el sistema político machista, y dueñas de su propio cuerpo» (Vázquez, 2012: 7). Es una buena descripción de muchas de las magas. En términos muy similares, aunque con matiz negativo, se expresa la *Real Cédula* de 17 de marzo que establece la prohibición de las comedias de magia «por ser contrarias no sólo a las reglas mas triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia⁸⁶» (Cotarelo, 1996: 683).

Recordemos que las obras de los eruditos franceses libertinos eran bien conocidas y habían sido propagadas por Feijoo, y que Pablo de Olavide, reconocido libertino, político y hombre de teatro, fue condenado por la Inquisición. No sería pues, raro, que las ideas de Olavide fueran compartidas por sus *colegas* dramaturgos, incluso por los dedicados a géneros populares. Muchos de estos autores son funcionarios del estado, políglotas, con una cultura vastísima, y no esos zafios que la posteridad propagó. Desde estos presupuestos, la actitud de las magas y de sus criadas tomaría una perspectiva bastante coherente, y más interesante que la típica y misógina explicación de la lubricidad congénita de las mujeres. En este sentido destaca *Marta abandonada* y *Carnaval de París*, de Don Ramón de la Cruz, que se desarrolla en un ambiente de hedonismo y erotismo, cuando no abierta sexualidad, que recuerda más al clásico de Laclos que al antiguo territorio del honor español. Por eso la comedia se sitúa en París, seguramente, y por eso, quizás, Don Ramón no la reconoció como propia aunque nos conste que es suya⁸⁷.

86 Se reprodujo en el *Memorial Literario*, marzo 1788, pp. 420-423.

87 Sala-Valldaura ha estudiado muy agudamente como don Ramón «hirió de gravedad» (Sala-Valldaura, 2009b: 60) al sainete al convertirlo en pieza moral, y cómo esto no fue entendido por sus coetáneos ilustrados. De hecho, Moratín decía sobre sus sainetes: «perdió de vista muchas veces el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas; prestó al vicio (y aun a los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas

En cuanto a la libertad de elegir ocupación, es interesante cómo los criados se presentan, a partir de la mitad del siglo, como asalariados, y deciden entrar a trabajar o despedirse de una casa libremente. Es casi un tópico del género. Así ocurre, entre otras, en *Juana la Rabicortona*, en *Esposa y trono a un tiempo*, o en la primera parte de *El asombro de Salamanca*. Por supuesto, cuando se enuncia la libertad de ocupación, tiene más que ver con romper el antiguo imperativo que prohibía a los nobles dedicarse a cualquier actividad económica y que les situaba en desventaja respecto a la nueva clase ascendente. Por eso es interesante observar cómo las magas no dudan en tomar la ocupación de criadas si así lo exigen sus planes, caso de Cristerna y Juana la Rabicortona.

Por otro lado, la magia contribuirá de manera decisiva a garantizar la libertad de residencia y movimiento de los/as magos/as y sus protegidos. Las mutaciones, los vuelos y hundimientos propios del género, no son sólo la proyección del deseo humano de volar y teletransportarse, también la afirmación de este derecho.

Ya hemos visto que en la España dieciochesca no se planteó jamás reconocer la libertad de culto, o sea que en las comedias, el arrepentimiento⁸⁸ en la más estricta tradición católica, aunque increíble, era necesario a riesgo de no pasar la censura. De ahí que los magos y magas hicieran acto de contrición y promesa de dejar la magia o se exiliasen, como hacían otros tantos intelectuales en la realidad. Pero, a medida que avanza el siglo esto va cambiando. Si la Marta de Don Ramón tiene que peregrinar o la Juana de Cañizares irse a un convento, a Cristerna le basta, al final de cada parte, con salir volando. La magia se seculariza⁸⁹ y la religión deja de tener trascendencia en la trama.

En resumen, en el XVIII conviven dos formas de entender la libertad, una que la liga a la propiedad y la seguridad, y otra que sólo persigue la libertad de pensamiento y de actos. La comedia de magia tiene más interés por la segunda que por la primera. En su momento, algún crítico despreció la pobreza de algunos magos de las comedias. Tal crítica, en sí, es un juicio regido por los

acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes» (Citado por Sala-Valldaura, 2009b: 61), bastante de acuerdo con la lectura que proponemos de esta comedia de magia.

88 En el *Memorial Literario*, III (feb. 1794: 307-308), aparece una crítica sobre una representación de *Juana la Rabicortona* frecuentemente citada: «Hay también un paso de idolatría (...) y voces de demonios para el desenlace o solución de la fábula, y hay un arrepentimiento, que sin embargo de ser sospechoso, porque ya le hubo otra vez antes de empezar la comedia, basta para que la Señora Juana la Rabicortona quede impune».

89 Para más información sobre el origen y presencia del pacto diabólico en la magia literaria, puede consultarse el excelente *Prismas oscuros* de Robert Lima (2010).

valores burgueses emergentes, es decir, el utilitarismo⁹⁰ y el capitalismo, o la riqueza como sanción moral, curiosamente dentro de una tradición más puritana que católica, que de todos modos se había impuesto en toda Europa, como analiza Culianu, tras la Reforma. El universo mágico no reconoce tales valores, y ahí radica su conservadurismo pero también su revolución porque, frente a la acumulación y los negocios, privilegia el conocimiento, las ocupaciones del espíritu y el disfrute de los placeres terrenales.

2.2 Igualdad.

En las comedias de magia, así como otros géneros del siglo XVIII, encontramos numerosos alegatos por lo que hoy denominaríamos igualdad de género y de clase, aunque no tanto de procedencia y raza. A continuación tratamos cómo se manifiesta en las comedias de magia tanto la igualdad de las mujeres y de las distintas capas sociales, así como la ya típica xenofobia hispana.

2.2.1 De clase.

En el XVIII se produce el tránsito de la sociedad estamental a la sociedad de clases. Al final del proceso seguirán existiendo élites y subordinados, pero su caracterización será muy diferente. Así, los criados van dejando de ser siervos para pasar a ser asalariados. Esto quiere decir que se rompe con un tipo de lazos que tienen que ver con la fidelidad y se crean otros meramente económicos. Por supuesto, dejo aparte la circunstancia de los esclavos, que todavía existen en el XVIII⁹¹ y que también aparecen retratados en las comedias de magia, como ocurre en *El mágico Africano* o en *El mago Federico*. En el caso de los criados españoles, en la vida real debía ser frecuente el cambio de casa, a tenor de los anuncios que aparecen a mediados de siglo en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico* (HN / 2736), fundado por Nipho. En los criados dramáticos, existe un reflejo de esta circunstancia, una temprana autoconciencia de su condición de asalariados, y es recurrente en las comedias de las que nos ocupamos la escena en la que el criado o la criada pide la cuenta y se despide, como decíamos hace un momento. La cuestión es que el servicio deja de ser un estado intrínseco o innato y pasa a ser una profesión que se puede ejercer o cambiar, y así lo demuestran los criados de Vayalarde, Nise y Chamorro, quienes al final de la cuarta parte se casan y montan una tienda con la dote que dio Diana a Nise. En *El mágico de*

90 El *Catecismo Universal*, de Saint Lambert llegaba a definir la razón como «el conocimiento de las verdades útiles para nuestra felicidad».

91 Es conocido el caso de una esclava propiedad de María Ladvenant, regalo de un admirador, cuya documentación reproduce Cotarelo y Mori en el libro que dedica a la actriz.

Salerno, la graciosa Serafina alude también -al hilo de las ventajas de la magia- a los cambios en las condiciones laborales de los criados.

Serafina: Y, antes, para que me sirvan,
 criados y criadas tengo,
 sin que me cuesten salario,
 que es fortuna en estos tiempos (f. 50r).

En cuanto a los *amos*, en la sociedad estamental las élites no trabajan, pero sí lo hacen en la nueva sociedad de clases, con su ética del trabajo. Lo que ocurre es que se crean unos trabajos apropiados para ricos y otros para pobres. En Moratín, por ejemplo, cuyas obras contienen una buena muestra de la ideología y didáctica de la sociedad de clases, los burgueses andan siempre atareados con negocios y libros de cuentas, mientras las tareas de los criados, y sus mismas personas, se vuelven *obscenas*. Los sainetes de don Ramón de la Cruz, por el contrario y como es de sobra sabido, están en su mayoría protagonizados por artesanos y trabajadores de varios oficios. Esta divergencia en el protagonismo de los distintos géneros literario-dramáticos tiene que ver con una separación de géneros paralela a la separación de clases, ambas jerárquicamente establecidas ya desde las tablas.

En las obras que nos ocupan, sin embargo, aparece otro signo significativo del desmoronamiento de la sociedad del Antiguo Régimen que no implica la ocultación de los criados, sino todo lo contrario. Se trata de la disolución o confusión de los estamentos. Si en el siglo XVII los lugares de amos y criados están netamente definidos, en el teatro popular del XVIII, y en concreto en las comedias de magia, aparecen las transgresiones, como hemos dicho, con absoluto desprecio del decoro, para mayor horror de los señores ilustrados por cuanto tiene de subversivo para el Nuevo Orden.

En el caso de los protagonistas masculinos, era frecuente en el XVII el caso del noble que vive como salvaje o pastor, es decir, que trabaja, porque por alguna circunstancia del destino no conoce su condición. Al final se descubre lo que todos sospechaban, dada la visión esencialista del mundo, que un personaje tan galán y fino no podía más que pertenecer por nacimiento a la nobleza. Este tipo de relato también se da en el XVIII en la comedia de magia con idéntico desenlace, como es el caso de Giges. Pero también se da el caso del pastor u obrero, como el ya citado de Vayalarde o el herrero Brancanelo, que reivindican la igualdad de todos los hombres y gracias a la magia ascienden en la escala social. Al final de la primera parte de *El mágico de Salerno* se produce el

mencionado matrimonio mixto: la dama Diana se *avasalla*, como ella misma dice, y el pastor alcanza la *gloria*. Por supuesto, ya en el XVII existen textos que incluyen este conflicto en su argumento. Así Carmen Hernández Valcárcel ha estudiado «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», señalando:

El conflicto que se plantea en estas comedias es, pues, de índole social: una gran dama se enamora de un asalariado suyo, amor que se considera anómalo y delictivo. [...] Se trata de transgredir la norma social de impermeabilidad de clases. En general, al final el disfraz se pone de manifiesto y no se quebranta la norma salvo en *El mayordomo* y *El perro del Hortelano* (Carmen Hernández Valcárcel, 1993: 486).

En su estudio, Hernández Valcárcel cita otras obras de Lope o atribuidas con el mismo tema: *Las burlas de amor*, *El Secretario de sí mismo*, *El Silencio agradecido*, *Arminda celosa*, *Las burlas veras* y *La hermosa fea*. La diferencia entre estas comedias lopescas y la de Vayalarde es que en las anteriores se trata de mantener el orden social de una forma u otra y en esta última no. La única forma de mantener el orden es con la muerte, motivo por el que el círculo cercano intenta el asesinato de la pareja transgresora, pero ellos escapan y se vengan con el matrimonio. Diana da su mano al pastor declarando a sus parientes que lo hace «por saber que así os irrito» (p. 40).

La comedia de magos y majos *También se ama en el Barquillo y mágica siciliana*, va más lejos. En este caso es don Pedro el que se avillana y se viste de majo para enamorar a Mariana *La Penosa*. Está dispuesto a casarse con ella aunque sea mal visto y le señalen por la calle, cosa que se salva al final cuando se descubre que *la Penosa* es en realidad una dama.

En el caso de las protagonistas femeninas, en el teatro del siglo XVII, era habitual, y muy apreciada por el público, la aparición de la mujer travestida (Bravo-Villasante, 1976; González, 2002). El cambio de género, sin embargo, no solía conllevar el cambio de estamento. La dama se cambiaba por un galán, o en todo caso un paje, como en *El galán Castrucho*, no por un gracioso — haciendo un paralelismo entre la sociedad y el personaje escénico, los criados o acompañantes de aristócratas son también nobles, es decir, damas y galanes, nunca graciosos o graciosas—. En el XVII, por tanto, es raro el caso de la aparición de una dama ejerciendo el oficio de criada, pero no inexistente, y citaré como título paradigmático el de *La desdicha de la voz*, de Calderón. Sin embargo, en el XVIII, y en concreto en la serie de la que nos ocupamos, las mujeres pueden cambiar, aunque sea temporalmente, de estamento y oficio, sean nobles o criadas. Es decir, sus puestos son intercambiables. Mientras en *La desdicha* la circunstancia del cambio de estatus se vive como *trauma*, en *El mágico de Salerno*, como *rebelión*, y en *Cuando hay falta de hechiceros* no

tiene ninguna trascendencia o secuela psíquica o social. Por supuesto, podemos atribuir esta circunstancia meramente a la subversión carnavalesca en cuya celebración se inscribe la comedia de magia. Sin embargo, este tipo de consideración podría ser demasiado simplista como para explicar la complejidad de toda la época, máxime cuando impera una censura que hace muy difícil el acceso a la verdadera intencionalidad de los dramaturgos.

Otra posible causa o efecto -quizás ambas cosas- de la confusión de papeles de ama y criada tiene que ver con las condiciones materiales y personales de la escenificación, es decir, con la ampliación del registro interpretativo por parte de las actrices. Actrices que cantan y bailan y no se conforman con representar siempre el mismo papel, sino que quieren probar tanto sus dotes cómicas como serias. De esta transformación en la concepción del trabajo del actor da cuenta Cotarelo y Mori al escribir la biografía de María Ladvenant —actriz cuya carrera es una buena muestra de lo dicho: empezó como graciosa y pasó a primera dama⁹² sin dejar de hacer los entremeses y bailes— y, de manera indirecta, los múltiples proyectos pedagógicos del momento. Por lo tanto, los dramaturgos debían crear personajes que introdujeran innovaciones al tipo, con los que actores y actrices pudieran lucir su amplio registro interpretativo.

En el fondo, si antes establecimos la equiparación entre tipo escénico y estamento social, la confusión de los papeles de dama y criada es un reflejo de las ideas sobre las que está discurriendo la sociedad europea de este siglo XVIII (pre)revolucionario. Una de estas ideas es la de la *Igualdad* que, a mediados de siglo incluía a las mujeres, aunque a finales se las volviera a excluir —de ahí que el lema de la República Francesa use el término «Fraternidad»—. Por eso, cuando se habla en el XVIII de igualdad, se está hablando tanto de igualdad de «género» como de igualdad de «clase»,⁹³ aunque entonces no se denominen así. Por lo tanto, los planteamientos ideológicos de Salvo y Vela y González Martínez, así como la de otros autores, se encuadran en una corriente netamente europea, igual que los estéticos, como ya hemos señalado.

92 De ahí que incluyera en su repertorio, precisamente, *La desdicha de la voz*.

93 A modo de ejemplo, citaré unas palabras elocuentes de Jovellanos acerca de Campomanes (la cursiva es mía):

Su casa, abierta siempre a la aplicación y al mérito, parecía la morada propia del ingenio, y *cualquiera* que debía a la providencia ese don celestial, estaba seguro de ser en ella acogido, apreciado y distinguido. Lemaire, el más sabio de nuestros ingenieros; Mengs, el primer pintor de la tierra; Castor, a quien tanto debió la escultura española; Rodríguez, el restaurador de nuestra arquitectura, se vieron asiduamente en aquel pequeño círculo donde la ciencia y la virtud, únicos títulos de entrada, *igualaban* a los concurrentes y hacían la conversación ordinaria un teatro de erudición y una escuela de la más útil y provechosa doctrina (Jovellanos, 1790: 58-59).

Estas palabras no dejan de ser paradójicas, sin embargo, teniendo en cuenta que Jovellanos impidió a su hermana María Josefa -quien tiene el honor de ser la primera poeta en bable- casarse con un hombre, precisamente, porque era de clase inferior y eso deshonraría a la familia y, sobre todo, a él (Álvarez Faedo, 2008).

Como decíamos, las afirmaciones acerca de la igualdad son frecuentes en los graciosos. Así las palabras de Toribio ya comentadas en las que parafrasea al gracioso Turín de *Afectos de odio y amor*, de Calderón,

Toribio: ¿Pues no soy de carne y hueso,
de manus panza, y hocicu
corazón, libianu y bazu,
como un príncipe? (f. 61 v).

Otro ejemplo interesante es el del criado Candil de *El segundo don Juan de Espina y mágico Zorroquinos*, cuando se atreve a hablar así a la dama doña Engracia, pretendiendo disuadirla de su próxima boda y ganarse sus favores, en la segunda jornada:

Candil: ¡A fe que el novio es un trompo,
y vos, señora, una perla!
Y qué mejor empleada
estaba vuestra belleza,
en un hombre de mi aire,
mi planta y prosopopeya (f. 18r).

Estas declaraciones pueden entenderse como una mera chanza o por su sentido literal, pero también son enunciadas por los magos plebeyos como Brancanelo o Pedro Vayalarde, cuya historia en sí misma es un alegato por la igualdad. Como analizábamos anteriormente, la serie *Cuando hay falta de hechiceros* retrata un tipo de vida igualitario entre la dama y los criados, hasta el punto de que en la tercera parte, Toribio ofrece:

Toribio: Señora, si mi consejo
aunque digan que es de ganso,
tomaras, yo te aseguro
que no pasaras trabajos (f. 196 r).

A lo que Cristerna, sorprendentemente y a pesar de todo lo que ya sabemos sobre la estereotipada estupidez del personaje de Toribio, responde:

Cristerna: Dí, que como llegue a ser
razonable, y bien fundado,
no le despreciaré (f. 196 r).

Todo lo dicho contrasta de manera ostensible con lo que pensaban algunos ilustrados, como

el famoso Voltaire quien, en una carta dirigida a Damilaville, con fecha de 1 de abril de 1766, opinaba: «Me parece esencial que existan mendigos ignorantes [...] No es al peón a quien hay que instruir, sino al buen burgués, al habitante de las ciudades [...] Cuando el populacho se mete a razonar, todo está perdido» (Touchard, 2001: 316). Este es el espíritu de las reformas ilustradas también en España, la de enseñar la desigualdad, como tan agudamente ha estudiado Rancière en *El maestro ignorante*.

2.2.2 De género.

No se concede este título a las mujeres, niños o servidores más que como miembros de la familia del ciudadano propiamente dicho, pero no son verdaderos ciudadanos.

Diderot/D´Alambert.

Muchas son las voces que se escuchan en pro y en contra de la igualdad de género en el siglo XVIII. El debate se centra, sobre todo, en la igualdad física y en la igualdad intelectual de las mujeres respecto de los hombres. María del Pilar Oñate, en su ya clásico libro *El feminismo en la literatura española* (1938), recogía los hitos fundamentales de este debate, si bien su punto de vista no es tan feminista como anuncia el título. Por su parte, Emilio Palacios Fernández aporta una abundante bibliografía sobre la polémica en la página web del proyecto Bieses (Bibliografía de Escritoras Españolas) y ofrece una panorámica muy acertada de la cuestión en *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*⁹⁴. Desde la *Defensa de las mujeres*, de Feijoo, pasando por *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres*, de Cubié, todo hombre y mujer con posibilidad de hacerlo deja testimonio de su opinión por escrito en el XVIII. También lo hacen los dramaturgos populares por boca de sus personajes y, en el caso de González Martínez, de un modo bastante explícito, como hemos visto. Incluso un ilustrado como Campomanes, en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, dedica un capítulo a la cuestión: «De las ocupaciones mujeriles, a beneficio de las artes».

La polémica no se queda en el terreno de las ideas sino que implica, sobre todo, que muchas mujeres desarrollan labores y trabajos idénticos a los de los hombres, tanto físicos (Campomanes), como militares (Cubié) e intelectuales. Carmen Martín Gaité ya recogía numerosas anécdotas y ejemplos de distinto tipo que demostraban la existencia de una tendencia a la igualdad de género en

94 Los estudios sobre la situación de la mujer son numerosos, así que no me extenderé en aportar más bibliografía.

el ya mencionado y clásico *Usos amorosos del XVIII en España*. Por otro lado, existe bibliografía reciente dedicada a escribir la Historia de las mujeres científicas, como los de Eulalia Pérez Sedeño⁹⁵ y Margaret Alic, por ejemplo. Esta última, en *El legado de Hipatia: Historia de las mujeres en la ciencia desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*, cuenta los casos de algunas de ellas, con obras importantes y muy conocidas, publicadas a finales de la década de los 30 del setecientos, como Laura Maria Catarina Bassi, (1711-1778), Maria Gaetana Agnesi (1718-1799) y Émilie du Châtelet (1706-1749), por citar solo algunas de ellas. También fueron muchos los hombres que incentivaron a las mujeres a realizar trabajo intelectual y científico, y se escribieron libros y revistas científicas especialmente dirigidos a lectoras femeninas. Como sabemos, en España se estaba al día en lo que ocurría en países del entorno como Francia, Italia o Inglaterra, traduciéndose frecuente y rápidamente muchas de las publicaciones que en estos países se hacían.

El hecho de que en 1741 se estrenen tres comedias de maga, las dos primeras partes de *El asombro de Salamanca* y la primera de *Juana la Rabicortona*, no puede ser casual. Al margen de una posible explicación en la conformación de las compañías, seguramente algún papel tuvieron las ideas sobre la igualdad de las mujeres a las que nos hemos referido.

El argumento que escriben los «defensores de las mujeres» es que la desigualdad, sobre todo la intelectual, no es un problema de capacidades, sino de educación. Y de esto se habla, y no de otra cosa, en la serie del *Asombro de Salamanca* al hilo de los deseos de Inés por ser maga. Así, no es extraño que lo primero que veamos en la primera parte de la misma, es «un cuarto regular de estudiante» en el que está el galán, don Sebastián, «de estudiante galán». Lo primero que (nos) cuenta es que estudia en Salamanca y por qué:

Don Sebastián: Ya sabes que desde Burgos
mi patria, vine a esta excelsa
universidad insigne,
donde aspirando en las ciencias,
la vanidad de cursarlas,
sin el afán de saberlas:
probar pude, que en aquél
que por gusto a las escuelas
asiste, sin que las busque
para vivir en fe de ellas;
basta, sin parecer docto,
que hombre discreto parezca (vv. 21-32).

⁹⁵ Son numerosos sus libros y artículos dedicados a este tema y su bibliografía pueden consultarse fácilmente online, por lo tanto no aporoto títulos concretos.

Este es el primero de los planteamientos sobre la educación que se verán en la obra, donde todos los personajes principales estudian una cosa u otra. Frente a este posicionamiento masculino, que podemos denominar *diletante*, se sitúan las posturas *militantes* de los personajes femeninos: doña Mencía, Cristerna e Inés. Cristerna es autodidacta por obligación, pues las mujeres no son admitidas en la Universidad. Se ha dedicado a estudiar con ahínco los libros que ha encontrado y parece que sabe muchas más ciencias (matemáticas) que don Sebastián, lo que le permite ejecutar las actividades a las que hemos aludido, ser un personaje activo frente al pasivo galán. También doña Mencía se dedica al estudio de las letras, pero su retrato es el opuesto al de Cristerna. Si esta es una científica, doña Mencía es una auténtica y ridícula *cultilatina* que habla pedantemente en silvas. Su criada Inés, como tantos otros críticos de la época, se queja de la forma de hablar de su ama. Sus primeras intervenciones son las siguientes: «Términos tantos / y tan extravagantes, ¿quién ha oído?», «Lléveme Belcebú si te he entendido», «De oírte tan retórica, ¡mil cruces / me hago!», «Dale canela, / para mandar que traiga una vela, / ¿es necesaria tanta patarata?», y «Por no oírte me fuera a Berbería» (vv. 440-465). Por eso, en su primer encuentro con la otra criada, Manuela, tras criticar a su ama, alaba a Cristerna:

Inés:	Ay amiga, ¿no te he dicho, cómo compañera tengo, que hace mil habilidades?
Manuela:	¿Qué dices?
Inés:	Lo que te cuento. A Toribio y a mí, dice que ha de enseñarnos portentos prodigiosos; ¿no es verdad, Toribio?
Toribio:	Ey comu si es cierto; yo aprenderé como un gatu, y estudiaré como un perru (vv. 609-618).

Puede verse aquí una predilección por la utilidad del estudio de las ciencias frente a las letras, cosa que también opinaban los ilustrados. En todo caso, parece que al criado Polilla no le pasa desapercibida la predisposición de Inés⁹⁶, amén de la galantería:

Inés:	Mas tú, que no poco asomo
-------	---------------------------

96 En cuanto al interés por aprender la magia, el de Toribio e Inés es un caso casi único, aunque ya el criado Chamorro de Vayalarde intente leer un conjuro y le salga fatal. No hay constancia de esto más que en otra comedia: *El mágico mexicano*, que no se representó en Madrid. Aubrun considera que es un hecho transgresor y estoy de acuerdo, precisamente por todo lo dicho.

tienes de hechicera, ¿cómo
no has entrado en esa trama
siquiera por enseñarte? (vv. 2179-2182)

Inés replica que lo hará en la segunda parte. Ella no piensa que el estudio esté vedado a las clases bajas, sino todo lo contrario. La explicación, seguramente, está en que en el ámbito femenino, precisamente por ser marginado, las jerarquías están muy difuminadas y amas y criadas viven de un modo bastante parecido. Pero también es una reivindicación de género, similar a las que se escuchan en otras piezas de González Martínez:

Inés: En que si llega a querer,
 suele hacer una mujer,
 lo que el demonio no hará (vv. 2143-2145).

Una vez que se ha planteado estudiar, Inés decide irse con Cristerna. Por eso, cuando al final de la comedia la maga la insta a entrar en la hoguera que les han preparado, Inés dice:

Inés: Pues eres ya mi maestro,
seguir quiero de tus gracias
o desgracias clandestino (vv. 2622-2624).

No es baladí que dé el apelativo de «maestro» a Cristerna. François Poullain de la Barre, había escrito en 1673:

Sería en verdad grato ver a una dama actuar como profesora, enseñando retórica o medicina; o verla desfilando por las calles, seguida de oficiales y sargentos; o haciendo funciones de abogado, argumentando ante los jueces; o sentada en un estrado para administrar justicia en el tribunal supremo; o conduciendo un ejército en la batalla; o hablando ante estados y príncipes como jefe de una embajada (Citado por Schiebinger, 2004: 25).

Pues eso ocurre en la comedia de magia. Las magas desempeñarán todos estos oficios: Marta la Romarantina conducirá un ejército a la batalla, Juana la Rabicortona argumentará ante un juez, y Cristerna, de la serie que nos ocupa, será profesora, abogada, criada y escenógrafa, como ya hemos visto antes. Pero también la criada Inés será ella misma maestra del público a lo largo de toda la obra. Y no solo disertará sobre la naturaleza falsa de los hombres a las mujeres de la cazuela sino que, si Cristerna es escenógrafa, Inés explicará el funcionamiento de la escenotecnia:

Inés: Pero pasos siento; huya

de aquí, mas, ¿por dónde iré?
¿Por el aire? No, que temo
la garrucha, y el cordel;
pues vamos con un poquito
de escotillón esta vez,
que aunque la tierra me trague,
juzgo que no la haitaré. (*Húndese*) (vv. 2903-2910).

Y más adelante:

Juan Chamorro: ¿Aún no te consumió el fuego?
Inés: Era pintado, y no pudo
socarrar bien el pellejo (vv. 3050-3052).

Es decir, lo que ella aprende, lo enseña. Y lo que enseña, curiosamente, es a romper la ilusión escénica, poniendo de relieve lo real-fenomenológico sobre lo ficcional. Estoy proponiendo, pues, que la tradicional función metateatral de la graciosa puede leerse también de este modo, como pedagogía de las clases populares. En definitiva, llevar al estudio literario un cambio de paradigma que ya se ha producido en los ámbitos sociológicos y antropológicos, que consiste en *dignificar* la sabiduría de las clases marginales y bajas, y la de las mujeres, por lo tanto, cosa que, por cierto, ya había hecho en el mismo siglo XVIII el Padre Sarmiento, ganándose de este modo la exclusión del bando ilustrado.

2.2.3 Igualdad y desigualdad de procedencia y raza.

Hasta hace poco, los estudios y estudiosos de la literatura española, seguramente también los de la historia, eran ciegos a la cuestión de la esclavitud en España y, por lo tanto, también al racismo, la xenofobia y el colonialismo en la literatura, cosa curiosa teniendo en cuenta que fueron España y Portugal los inventores de la esclavitud moderna. En los últimos veinte años aproximadamente, han aparecido estudios muy interesantes sobre el tema, pero siempre referidos al teatro del XVII, con la excepción del artículo inédito «Ya llegan, me dan sudores. El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII y XIX). Reflexión sobre el imaginario colectivo», ponencia de Lise Jankovic en el Congreso de la Asociación ALEPH, 2013.

Sobre el tema de la esclavitud, es fundamental el libro de Baltasar Fra Molinero: *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*. También María Grazia Profetti ha dedicado varios artículos a las comedias con importantes personajes africanos pero siempre, como decimos, del

siglo XVII. En general, los estudiosos están de acuerdo en la existencia de un «sentimiento xenófobo que subyace a la literatura del Siglo de Oro» (Huerta Calvo, 1999b, 43-44), si bien aparecen algunos *santos negros* cuya heroicidad, según Fra Molinero, consiste precisamente en aceptar su esclavitud y la superioridad del imperio español. La xenofobia, sin embargo, no siempre se proyectaba sobre ese *Otro* racial, también atañía a las otras nacionalidades y a las otras *regionalidades* españolas. Así, desde el XVI aparecen las burlas y discriminaciones a vizcaínos y gallegos, por ejemplo, y otras minorías como los gitanos o judíos. Lo que queda por dilucidar es si durante el siglo XVIII, y en concreto en la comedia de magia, se produce algún tipo de evolución sobre el tema, habida cuenta de que la extranjería es un tema candente a lo largo de todo el siglo por las cuestiones sucesorias, la cantidad de extranjeros en el gobierno y las artes, y los numerosos soldados foráneos que recorrían las calles del reino, cosa que es de sobra sabida.

Como hemos dicho, la comedia de magia es el género del disfraz, por lo tanto, el lugar natural de aparición de los múltiples *otros*. Muchas veces son los propios magos y magas los extranjeros: italianos (Vayalarde), francesas (Marta), gitanas (Juana), moros (El mágico africano), gallegos (Cristerna-Inés-Toribio), etc., en todo caso, minorías a quienes se les atribuye desde antiguo el conocimiento de un tipo u otro de magia.

Sobre la figura del moro, cuya aparición era inevitable en comedias que tratan de magia, por cuanto desde tiempos inmemoriales existe la vinculación de árabes y musulmanes, en general, con la magia negra, Lise Jankovic ha escrito:

el imaginario que convoca lo mágico en el escenario teatral obedece en parte a unos regímenes de emociones culturales⁹⁷; más explícitamente, en ciertas comedias, totaliza miedos que Jean Delumeau, en su libro sobre *El miedo en Occidente* (1978), llama «miedos cíclicos» (entre los cuales el miedo al hambre, a las enfermedades endémicas, al enemigo de guerra): se representa el Mal en el escenario maravilloso a partir de un miedo cíclico en el imaginario social. Pero representar el peligro moro en la comedia de magia española de los siglos XVIII y XIX es un modo de aprensión español antiguo, cultural; el miedo al Moro se basa en enfrentamientos y peligros de la época de la Reconquista y del Siglo de Oro (Jankovic, en prensa).

Así, el africano se convierte generalmente en una figura negativa, como ocurre con el

Mohamet de *El mágico Africano* o el Tarfe de *El mágico Federico*, aunque siempre hay excepciones, como Avenzarca de *El mágico en Cataluña*. Se trata de mostrar la lucha entre los mundos cristiano y musulmán y la victoria y superioridad del catolicismo. Así se ve en otras comedias de magia que se desarrollan también en parte en tierra de moros, aunque el mago no lo sea, como la cuarta de *Marta la Romarantina* o la cuarta de *Pedro Vayalarde* (aunque en estas los moros se presentan de modo menos estereotipado). Por eso, en la trama de comedias de santo similares se suele incluir, como contrapunto a la pertinaz maldad del personaje mahometano, la conversión de alguna mahometana (*San Luis, rey de Francia*, de Nicolás González Martínez), como ya ocurría en el siglo anterior (*Santa Juana*, de Tirso de Molina).

En cuanto a la consideración del resto de las nacionalidades europeas, podemos ver la Marta como un ejemplo del prejuicio, todavía vigente en ciertos sectores de población, del erotismo y libertinaje de la Francia. Esta clase de estereotipos funcionan también para las etnias y regiones españolas. Llama la atención la visión positiva que se da del personaje de Juana la Rabicortona, criada por una gitana de quien aprendió la magia, teniendo en cuenta que pocos años después del estreno de la serie se produciría la Gran Redada (1749), promulgada por Fernando VI para extinguir a todos los gitanos del reino.

También en la serie del *Asombro de Salamanca* se presentan estereotipos ya clásicos: la estupidez y risibilidad del gallego -en este caso Toribio-, la rustiquez del montañés cántabro-astur -Juan Chamorro-, la nobleza del burgalés -don Sebastián-, etc. Pero también hay modificaciones la tipo, ya que Inés y Cristerna no se presentan como «tontas y gallegas» (Ramón Martínez, 2008), sino como personajes especialmente sagaces y bellas.

En todo caso, no deja de llamar la atención los múltiples negros que aparecen en las comedias. Aunque su aparición en escena tenga que ver con la otredad buscada en el Carnaval, también es interesante situar a estos personajes en relación con la práctica de la esclavitud. Su consideración de subhumanos en la vida real puede ser la que los haga aparecer generalmente como comparsas o bailarines, con escaso o nulo papel hablado. La mayoría de las veces, ni siquiera se hace constar en el *dramatis personae*, como confirmando el agudo análisis que Gayatri Spivak (1988) hizo un par de siglos después.



32.- Retrato de un esclavo negro vestido de paje, siglo XVIII.

Si aparecen en el dramatis el negro y cuatro negras de la primera parte de *Pedro Vayalarde*, y los cuatro negros de la cuarta parte (en la que también aparecen cuatro moros y cuatro moras, lo que es lógico porque se desarrolla parte en tierra de moros donde el galán, don Juan, que ha sido hecho prisionero, se enamora de la hermana del sultán). También constan dos negros y una negra en la tercera parte de *Marta la Romarantina*, y en la cuarta parte un negro y una negra. Y, por supuesto, y como ya hemos dicho, en *Brancanelo el herrero*.

En la primera de *Vayalarde*, «salen cuatro negras muy bien vestidas, con ramilletes sobre las fuentes, adornos de flores, dulces, vasos y jícaras, y haciendo reverencia, cantan» (f. 17). El cuatro

que cantan trata sobre todas las maneras en que pueden servir a Diana y acaba:

Las cuatro: Y así, pues tus esclavas
 somos las cuatro, di
 lo que gustas mandar
 a quien te ha de servir (f. 18)

En la cuarta parte de *Marta la Romarantina*, un negro y una negra protagonizan una cómica escena. Cuando el gracioso Cascarela, aprovechando que está a solas, maldice al demonio Garzón, Sale una negra y un negro cada uno por su escotillón. Ambos intentan hacerse amigos del gracioso. El negro le abraza y la negra intenta hacer lo propio, pero él les amenaza. Entonces es cuando los negros hacen que aparezcan dos matachines que le cascan con las carnavalescas vejigas que hemos comentado antes. Cuando el gracioso está lo suficientemente molido, los negros bailan y se hunden de nuevo. La comicidad de la escena, además de en la situación, se basa también en la dicción de los negros. Esta es una de las pocas escenas, junto a la anterior referida de la primera parte de *Vayalarde*, en que los negros tienen texto y un cierto desarrollo.

Los dos: Oh, ziolo,
 zea muy en hola buena.
Cascarela: Por dios, que llueven figuras;
 ¿Es esta la covachuela?
Negro: Oh mi ziolo, compalde,
 un ablazo luego venga. (*Abrázale*).
Negra: Y a mí me dará otro ablazo,
 que soy la catayneja.
Cascarela: Por dios que hasta en la Turquía
 se extiende mi parentela.
 Negros de dos mil demonios,
 marchad al punto a Guinea,
 antes que con esta maza
 os reviente la sesera.
Negro: ¿Porque le ablazo se enfala?
Negra: ¿Ze enfala porque le quiela?
Negro: Pues yo le abolecelé.
Negra. Yo haré mi amol le abolezca.
Negro. Pelo pala dadle glacias...
Negra: Y pol dadle en hola buena...
Negro: Haré vengan mis amigos.
Negra: Haré miz amigaz vengan.

Después suben los matachines que pegan al gracioso con sus vejigas y le afeitan.

Negro: Basta, dejad a ziolo,
y baylemo zalambea.
Negra: O baylaremos el guineo
como se uza en nuestra tierra.

Los dos bailan la cumbeile (f. 112)

En muchos otros casos los personajes de negros aparecen en la trama pero no aparece en el *dramatis*: en la primera parte de *Duendes son alcahuetes*, *Don Juan de Espina en Madrid* o *Don Juan de Espina en Milán*. Son siempre meros personajes subalternos. Por ejemplo, en esta última comedia, el mago «da una patada en el tablado, y por tres escotillones van saliendo los soldados de dos en dos, y el Tambor, que será un negro pequeño».

De manera muy vistosa y con tintes negativos aparece un negro en *La mágica Margarita*. En la primera jornada, la maga escarmienta a los graciosos Chamberí y Florilla que hablan mal de ella por hechicera: «Monta Chamberí en la galera, y transformase en una sierpe de modo que parezca llevar medio tragado a Chamberí, pasa con él al otro lado. Y a Flora en acción de echar en la tolva grano, asoma por ella un negro medio cuerpo, la toma en brazos y vuela» (ff. 12v-13r).

En *El mágico de Candahar*, los negros tampoco aparecen en el *dramatis* pero son convocados por el mago en las acciones importantes. En esta obra se hace una crítica feroz al reino de Ormuz -claro trasunto de España-, donde los habitantes son especialmente incivilizados. Visten con pieles, se dedican a cazar, son vagos y no producen nada, y tienen leyes como cortar las manos al ladrón, apedrear a la adúltera y decapitar a los que se enamoran de alguien que no sea de su condición. Por otro lado, los sacerdotes mandan más que los reyes y no se pueden cambiar las leyes más bárbaras y contra el sentido común.

Erenisa: Eso es imposible, Ogronte,
que es gran sacerdote⁹⁸ manda
aquí más que los reyes.
Armidas: Señora, las leyes sabias
deben subsistir: las que
la humanidad desbaratan
ha de saber abolirlas
en su reino un buen monarca.
Si de este princesas sois,
quién ha de impedir que se haga

98 En el manuscrito aparece tachado y sustituido por santón.

vuestro gusto, mayormente
cuando la razón le adapta (12r).

Una de las apariciones de los negros ocurre cuando van a ejecutar a Clearco por haberse enamorado de una noble -aunque sin ser correspondido-. El mago Armidas interviene:

La choza se transforma en una torre, por cuya puerta salen varios negros con lanzas [...] Aquí deberán presentarse los negros en medio del teatro, y al compás de la música bailarán una contradanza, haciendo varias figuras vistosas con las mismas lanzas, las que en ciertos intermedios dejarán clavadas en el teatro a un golpe, y volviendo a tomarlas repetirán la misma diferencia hasta que concluido se entran por la puerta de la torre (12v-19v).

No deja de ser curioso que sean negros los que, a las órdenes del mago, derroten a los incivilizados habitantes de Ormuz. Los personajes negros siempre tienen connotaciones infernales, son esclavos y aquí funciona la inversión carnavalesca por la que los que están debajo vencen a los que están arriba. Pero también su presencia contribuye a la crítica a España de la que hablamos, ya que los habitantes de Ormuz son más incivilizados que los negros, que respetan leyes más razonables y bailan la contradanza.

No me extendo más porque es evidente que hay cierta continuidad con los tópicos del XVII, aunque también se vislumbra cierta actitud diferente en la consideración del Otro. En concreto, la magnanimidad paternalista, que es la cara más amable de la colonización y que poco tiene que ver con la *igualdad*. Como comentábamos al analizar la historia del personaje teatral, comprobamos que igual que las mujeres van desapareciendo de escena, los negros van desapareciendo de la relación de personajes según va avanzando el siglo: se trata de una invisibilización simbólica. De todos modos, no es extraño que la igualdad de raza -credo, cultura- no aparezca formulada como tal. La primera obra que planteaba la abolición de la esclavitud fue precisamente una obra de teatro: *La esclavitud de los negros*, de Olimpia de Gouges, escrita a final del siglo. Pero, por otro lado, la concesión de un papel protagonista o relevante a estos personajes marginales, más allá de las burlas, les concede voz, identidad, dignidad, en definitiva, la categoría de humanos, frente a su relegación en el teatro y sociedad posteriores al papel de personajes subalternos, tal como los definió la pensadora india Gayatri Spivak. Esta evolución es bien visible en la comedia de magia. Todavía en la década de los cuarenta aparece el personaje de Hamete en *El mágico lusitano*. Su castellano imposible, su transformación en perro y su posición de criado de los graciosos le hacen protagonizar unas cuantas escenas cómicas, siempre en tierras peninsulares, en una realidad cercana a los

espectadores. Al final del siglo, casi todas las comedias ocurren en reinos inventados -en realidad, trasunto de España-, por lo tanto, la extranjería de los personajes no es un rasgo relevante. Como mucho, se asimila a un exotismo fantástico, en el que a lo largo del XIX se intentará encasillar a todos los otros.

Tan solo queda preguntarse si estos personajes eran representados por actores españoles pintados de negro o por negros. Sería interesante para conocer más tanto sobre la historia del teatro como sobre la historia de la esclavitud en nuestro país. Ya hemos comentado que una esclava de la reina participó en una fiesta cortesana como cantante en el siglo XVI, y consta que en la representación del entremés *Las dueñas*, de Quiñones de Benavente, en el siglo XVII, los actores fueron: Manuel de Coca, Treviño, Frutos y el Negro de Andrés de la Vega. No tienen por qué ser casos aislados. También sabemos que algunos actores y actrices tenían esclavos⁹⁹ en el XVIII, así que no sería extraño que alguno de ellos, como pasa con los hijos de los actores, interviniese en algunas funciones. No podemos afirmarlo, sin embargo, porque no hay constancia fehaciente, pero sería importante poder determinarlo para comprender mejor el hecho teatral dieciochesco.

99 Es muy conocido el caso de la esclava de María Ladvenant por el relato que hace Cotarelo. También es interesante una carta de 7 de marzo de 1731 que se conserva en el Archivo de la Villa de Madrid, en la cual la actriz Águeda Guerrero Ondarro pide a la señora doña Manuela Velarde que interceda para que se le conceda la parte de primera dama. Comenta las penurias económicas en que vive y dice “hallo que no me será posible poderme mantener, a mí y a mi madre, si no hubiera vendido diferentes alhajas, como han sido dos piochas de diamantes, y una esclava negra, como es notorio, con que para irme deshaciendo de lo que tengo, será menos inconveniente el quedarme en mi casa, pues no teniendo que cumplir con las tablas, son diferentes los gastos” (3-471-6)



33.- *Esclava de Puerto Rico*, de Luis Paret y Alcázar, grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla para su obra *Colección de Trajes de España* publicada en 1777.

2.3 Justicia.

*Don Íñigo: Extraño, que se respete
a la justicia tan poco,
que vuesarced atropelle,
osada, su ministerio.
(vv. 1689-1692)*

El asombro de Salamanca, primera parte.

El pensamiento ilustrado sienta las bases para la revolución que acabará con el Antiguo Régimen y establecerá el Estado moderno burgués. Esta nueva concepción del Estado implica una transformación de los mecanismos de la justicia y, por ende, del gobierno, que se traduce en un furor legislativo y burocrático. No es extraño, por eso, que el libro más emblemático del derecho político del siglo sea *El espíritu de las leyes* (1748), de Montesquieu que, si bien es un libro marginal en la época, resume algunas ideas extendidas y que después se asumieron, como que la ley es la encarnación de la razón y, por lo tanto, todos sin excepción deben someterse a ella. Si hasta el monarca debe someterse a la ley, esto no afecta sólo al derecho penal, sino que tiene consecuencias en la organización política. Al eliminar la justificación divina del poder, se instauraba una nueva mistificación argumentativa, la de la naturaleza. Básicamente, se trataba de quitar el poder a la aristocracia y dárselo a la nueva clase ascendente, la burguesía, trasvase siempre justificado por la razón. Eso no significa que el rey pierda legitimación, simplemente cambia la naturaleza de la misma, pero en general en el XVIII se fortalecen las monarquías europeas, y consecuencia de ello es el Despotismo ilustrado.

Montesquieu se fija en el modelo inglés, y propone la separación de poderes, lo que se traduce inevitablemente en un reparto equilibrado del poder entre las fuerzas sociales: rey, nobleza y pueblo. Estas ideas políticas se encuentran también en la comedia de magia. Si bien al principio del siglo no aparece la figura real y las comedias ocurren en el presente en lugares de la península, más adelante se estrenarán comedias de magia situadas en el pasado o lugares exóticos, gobernadas por tiranos, lo que servirá para desarrollar ideas no muy alejadas de las que acabamos de exponer.

En *En vano el poder persigue a quien la deidad protege y mágico Apolonio*, de Antonio Merano y Guzmán, estrenada en 1749, además del consabido enredo amoroso, la trama se desarrolla como sigue: Domiciano, hijo de Vespasiano y hermano de Tito, ocupa el trono del Sacro Imperio de Roma tras, por lo que cuentan, coaccionar a éste último para que le proclame heredero. Lucio Antonio Saturno, gobernador de Germania, ha organizado una rebelión contra él, y es apoyado por el filósofo-mago Apolonio a instancias de la diosa Minerva. Los motivos por los que se levantan, además de la falta de derecho para ocupar el trono, son que usurpa las propiedades de los ricos y sus herencias.

Como ocurría con la comedia mitológica calderoniana en el siglo anterior, Antonio Merano y Guzmán, Abogado de los Reales Consejos, Relator en el Supremo de Guerra, y de la Junta

General de Comercio, y Moneda, etc¹⁰⁰., pretende hablarnos de la actualidad política. Y es que ese mismo año de 1749, unos meses antes del estreno, el marqués de la Ensenada intenta establecer el catastro, un impuesto único que grava en función de la capacidad económica de cada contribuyente. Los nobles se opusieron y el rey y Ensenada tuvieron que abandonar el proyecto.

La trama fantástica pues, sirve como vehículo de ideas y de reflexión sobre el presente, escapando así a la censura. En la primera jornada, por ejemplo, hay una escena entre Saturno y Normando (noble partidario de Domiciano) en la que se habla de la naturaleza del poder y la diferencia entre el tirano, que no se sujeta a la ley, sino a su capricho, y la monarquía legítima, que haría todo lo contrario. Así, más adelante Apolonio sentencia:

Apolonio: Domiciano ha de perder
 el Imperio, que violenta
 el Despotismo, que usurpa,
 y el trono, que mal gobierna (p. 10).

La rebelión del pueblo, por tanto, está legitimada. Sin embargo, el planteamiento es ambiguo. Si bien se critica a Domiciano por tirano, por usurpar la hacienda de los ricos y por desterrar a los filósofos, se le alaba por hacer que se aplique la ley «sin distinción de personas», sin que «a nadie se haga injusticia». Por eso, al final, se mantendrá el *status quo*.

No ocurre lo mismo en *Esposa y trono a un tiempo, y mágico de Serbán*, de Antonio Valladares de Sotomayor, «uno de los literatos españoles más activos de la segunda mitad del siglo XVIII, ferviente y entusiasta defensor de la Ilustración cuya ideología contribuyó a difundir y a acercar al pueblo», como dice de él Herrera Navarro (2005: 448). Estrenada en 1781, algunos momentos relevantes de la trama son los siguientes: Cambuco, rey tirano de Astracán, ha llegado al trono tras asesinar a Safán, legítimo rey, y encerrar a su hija Nirena en una gruta. Arfanes, príncipe mago de Serbán, llega para devolver el trono a su legítima heredera, Nirena, y así lo hace. Sin embargo, convencido de que es la totalidad del reino quien debe mantenerla en él, pregunta:

Arfanes: Pueblo
 generoso de Astracán: [...]
 ¿queréis reine la virtud,
 o que tenga vuestro imperio
 el vicio y la tiranía

100 Así se le presenta en *Fama póstuma del Rmo. P. Fray Juan de la Concepción*, de Benagasi y Luján.

para su mayor desprecio? (p. 36).

Aunque la pregunta es claramente tendenciosa, la intención es buena, y al final Nirena es reina por decisión del pueblo soberano, se casa con el mago Arfanes, y el tirano destronado Cambuco se suicida. Es notorio en este ejemplo y el anterior cómo a medida que avanza el siglo y se van extendiendo las nuevas ideas sobre la soberanía popular, cambian las denominaciones del mismo y de vulgo o populacho pasa al digno nombre de Pueblo, e incluso Senado. Así la mayoría de las obras acaban con la fórmula «y aquí noble Senado», o «Auditorio discreto» da fin la comedia, etc. En este caso se va más allá, pues la ocupación del trono no será legitimada, y así se argumenta, hasta que el Pueblo, con mayúsculas, lo decida.

Pero la del tirano no es la única muerte ejemplar de la comedia de Valladares: Rusbal, capitán traidor, antes de dirigirse al cadalso, dice:

Rusbal: y quede al mundo un ejemplo
 con mi muerte miserable,
 que pueda enseñar a aquellos
 que pensasen como yo,
 ¡que así acaban los perversos! (p. 38).

O sea, aquí ocurre lo que Jovellanos y el resto de ilustrados pretendían del teatro, aunque divergieran en la estética: presentar ejemplos de virtud y donde el vicio fuera castigado.

Estas representaciones dieciochescas de la monarquía contrastan enormemente con las del Siglo de Oro. Hasta este momento rara vez se presenta a un rey como a un tirano y/o como un ser despreciable. En *Del rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla, por ejemplo, se establece claramente la imperseguibilidad del rey, cualquiera que haya sido su delito, aunque luego resulte en la trama que el rey es intachable. No ocurre así en *A un tiempo rey y vasallo*, de tres ingenios, en la que el rey es un tipo depravado, motivo seguramente por el cual la obra se imprimió a finales del XVIII, pero no se difundió mucho en el XIX y XX.

Al margen del derecho político, y en correlación lógica con él, como he señalado, se produce una revolución en el derecho penal. Esta revolución será constatada por Beccaria en su célebre *Tratado de los delitos y de las penas*, publicado en Italia en 1764 y rápidamente divulgado por toda

Europa¹⁰¹. Las ideas básicas recogidas en él, entre otras, son: las penas deben ser proporcionales a los delitos, debe eliminarse tanto la tortura como el tormento, las leyes deben ser comprensibles, toda persona debe saber si sus actos son constitutivos de delito, las leyes son las que deben dictar las penas y no la voluntad o capricho del juez, las penas deben ser iguales para todos los ciudadanos. Muchos de estos preceptos eran defendidos por españoles como Feijoo, Valdés, Lardizábal, el padre Sarmiento o Jovellanos, y se enuncian también en algunas comedias de magia.

Ya hemos señalado cómo en *En vano el poder persigue...*, Domiciano es admirado por aplicar la ley igual para todos, cosa que no ocurría en la realidad. Los ilustrados españoles fueron más tímidos en sus reformas que los europeos y establecieron un sistema distinto de aplicación de penas para nobles y plebeyos. En la misma obra, los graciosos protagonizan una escena paralela a otra en que Domiciano habla de enviar al cadalso a Apolonio en cuanto dé con él. En la escena cómica, Vadulaque se dirige en estos términos a Trompeta:

Vadulaque: Aquí, que solos estamos
 y nadie nos embaraza,
 yo quiero ahorcarte, Trompeta,
 porque a mí me da la gana (p. 34).

De este modo, se trata de poner en evidencia la injusticia del Antiguo Régimen, la falta de *seguridad* que era uno de los derechos que se reclamaba en la revolución burguesa, junto a la libertad y la propiedad.

En todo caso, hay un gran interés en las comedias por los asuntos legales. *Juana la Rabicortona* y *Asombro de Jerez*, de Cañizares, estrenada en 1741 por la compañía de Antonio Palomino y repuesta numerosas veces a lo largo del siglo, es un antecedente del género que podemos denominar *de juicios*, si bien éste ha tenido más éxito en el cine que en el teatro. En la primera escena Enrique, hijo de Juana, es procesado por el asesinato del hermano de su amada Margarita. A partir de ahí Juana, ayudada por la magia, hará lo posible para demostrar la inocencia del joven. La magia, pues, no es un modo de eludir la Justicia, sino todo lo contrario. El objetivo es ganar tiempo para que la causa siga todos los pasos de instrucción y prueba y no se cometa una injusticia irreversible por una sentencia precipitada. Es importante destacar esto: si antes la magia se consideraba un modo de estar y actuar por encima o al margen de las leyes divinas y humanas con

101 En España se edita por primera vez en 1774. Traducción por D. Juan Antonio de las Casas, Madrid, Editor D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.

ayuda de fuerzas malignas, ahora es una aliada de la Justicia. El mago o la maga siempre se someten a las leyes y, por lo tanto, a las sentencias, si éstas han sido dictadas por jueces objetivos, respetando escrupulosamente la legislación y el procedimiento judicial. Se trata de excluir todo error y parcialidad humana.

Así, la comedia que nos ocupa transcurre mayormente en casa del corregidor o en casa de Margarita, donde también aparece el corregidor con notificaciones y noticias relativas a la causa criminal. No faltan en esta comedia mutaciones mágicas, pero no son tantas como en otros casos, y los vuelos y trucos se hacen entre las cuatro paredes y los muebles habituales de una casa ordinaria del representante del rey.

Sin duda, la escena más representativa tiene lugar en la tercera jornada. Juana, disfrazada de Don Ginés Martínez, alcalde de Berlanga, visita a su amigo el corregidor. Éste le comenta el caso de Enrique, y Juana le argumenta basándose en textos legales y jurisprudencia de la época: El *Defensa reorun* de Sebastiani Guacino, de 1614, las resoluciones de Antonio Gómez¹⁰², la *Ópera criminalia* de Sebastiano Guazzini y Jacobus Novellus y la *Praxis et theorica criminales* de Próspero Farinacio. No hay, pues, ningún tipo de jerga burlesca o referencia inventada. El placer del público no se busca a través de la parodia sino de la capacidad retórica de Juana para convencer al corregidor.

Otro ejemplo de conocimiento de tratados jurídicos lo vemos en *El asombro de Salamanca*.

Juan Chamorro: ¡Habrà maga más solemne!
Ahora bien, no nos andemos
con más dimes y diretes.
Yo he visto ya en *Melgarejo*
todo el suceso, in especie,
y así, allí, como en la *Curia*
filípica, hallo que puede
esta causa sentenciarse,
pues ella huyó como duende,
en rebeldía (vv. 1653-1662).

Juan Chamorro se refiere a sendos tratados de derecho y gobierno de las Indias. El *Testimonio de Melgarejo*, escrito por Juan de Melgarejo en 1582, constituye una fuente primaria

102 Compendiadas en 1789 por José Marcos Gutiérrez.

para la historia de Puerto Rico. Describe la administración política y judicial: el gobierno de las ciudades y poblados, la administración de justicia, el régimen municipal y oficiales de la Real Hacienda. El otro libro citado, *Curia filípica*, es un tratado de derecho de Juan de Hevia Bolaños, jurista español trasladado en América en 1588, donde publicó este texto y *Laberinto de comercio terrestre y naval*. El primer tomo de la *Curia filípica* lleva el siguiente subtítulo: *dividido en cinco partes, donde se trata breve, y compendiosamente de los Juicios civiles y criminales, eclesiásticos, y seculares, con lo que sobre ello está dispuesto por Derecho, y resoluciones de Doctores, útil para los Profesores de ambos Derechos, y Fueros, Jueces, Abogados, Escribanos, Procuradores, y otras personas*. Esta obra, así como su tratado de derecho mercantil, tuvieron gran prestigio en la época y numerosas reediciones en el XVIII.

El cambio en la mentalidad de la época respecto al derecho penal podemos verlo, además de en la propiedad en el uso del lenguaje jurídico, en que van desapareciendo las referencias al Santo Oficio, sorprendente en comedias cuyas protagonistas son a menudo magas, y el modo en que son tratados los personajes amantes de duelos y desafíos. En *Juana la Rabicortona*, tanto don Cosme, padre de Margarita, como don Luis, el novio que éste propone a su hija, son ridiculizados por su idea desfasada del honor, y tachados de incivilizados por el resto. De hecho, el mismo corregidor explica a don Cosme que no puede tomarse la justicia por su mano, cosa que no quiere entender porque piensa que es una norma solo aplicable a los plebeyos. De nuevo se hace pedagogía desde las tablas acerca de las nuevas ideas del siglo sobre la universalidad de las leyes.

En cuanto a la Inquisición, era de suponer que unas comedias cuyas protagonistas son magas, en muchos casos, estuviesen llenas de referencias al santo tribunal. No es así. Rara vez estas mujeres son tildadas de brujas, y quienes así las califican son los personajes más rústicos y los graciosos. Así, en la primera parte de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez, estrenada en 1741, solamente el tosco escribano Juan Chamorro habla en tales términos de la maga Cristerna. A pesar de ser una serie tan judicial como *El asombro de Jerez*, solamente Juan Chamorro mienta al Santo Oficio, si bien en su primera aparición redacta una querella penal contra ella, por lo tanto dirigida a los tribunales estatales, no a los religiosos.

Por supuesto, las escenas de ejecuciones también atraían mucho, aunque en las comedias hay más amenazas de sentencias de muerte que ejecuciones. Si bien Beccaria no era partidario de la

pena de muerte¹⁰³ lo cierto es que ésta se aplicaba y constituía un gran espectáculo público. Sin embargo, a medida que avanza el siglo va cambiando la sensibilidad. Mientras en la segunda parte de *Marta la Romarantina* (1740), de Cañizares, hay una escena de cadalso con degollación que da pie a realizar un bonito truco de ilusionismo, en *Nadie más grande hechicero que Brancanelo el Herrero* (1775), se cambia el final porque una escena similar se considera ya demasiado cruenta, y quizás porque quería evitarse cualquier incitación a acontecimientos similares a los del motín.

En todo caso, los juicios que aparecen en las comedias de magia son seculares, llevados a cabo de principio a fin por jueces y magistrados públicos y no por tribunales religiosos -a pesar de que en la realidad el Santo Oficio seguía actuando en casos sonoros-, rara vez se hace mención a la hoguera o el emplumamiento, penas típicas de la Inquisición. Quizás la mayor diferencia respecto del teatro del XVII es que en aquél era siempre el rey en persona quien administraba justicia. Aquí son los corregidores y jueces, funcionarios públicos que se ajustan totalmente a la ley y proceden con total *urbanidad*, como declara el juez don Pedro en la cuarta parte de *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, apaciguando las ansias vengativas del padre de don Carlos. En resumen, la máxima de las comedias, como la de la Ilustración, podría ser «juez y no rey, ley y no capricho».

3 Estética de la subversión.

An idea that is not dangerous is unworthy of being called an idea at all.
Oscar Wilde, *The critic as artist*.

3.1 Teatro, política y vida cotidiana.

Si podemos y debemos ser críticos severos de la Ilustración, es porque la Ilustración nos ha autorizado a comportarnos de este modo.
Eagleton, *La estética como Ideología*.

El teatro no ha sido jamás un arte autónomo, ni siquiera en el siglo XIX, cuando se inventó dicha noción. La autonomía del arte, como dice Terry Eagleton, es un concepto estético que, en realidad, es ideológico. En concreto, es propio de la ideología burguesa. El arte, en general -y el teatro, en particular-, no solo es reflejo de las sociedades en cuyo seno se produce, sino que tiene un

103 En España simultáneamente el padre Sarmiento se declara acérrimo abolicionista.

papel determinante en la construcción de las mismas. Como señala Jaume Melendres (2007: 225-238), la función básica del teatro a lo largo de la Historia ha sido pedagógica, si bien en distintos momentos ha predominado la educación religiosa y moral, la político-ideológica o la social.

Pero la escena no es solo un lugar de *re-presentación* y *re-producción* de un referente real, sino que es también un espacio de la utopía, como afirma el historiador del teatro David Wiles (2003: 8) en *A Short History of Western Performance Space*. Es, por lo tanto, un espacio mágico, un lugar donde se colocan los deseos, el espacio donde se *producen* fábulas y acontecimientos deseables para que sean *re-producidos* en el mundo real político y cotidiano. Es un espacio prefigurativo (Boyd, 2014). La *ilusión* que se produce en el teatro tiene, entonces, un doble sentido: todos los acontecimientos que se muestran son *de burlas*, pero pueden llegar a ocurrir *de veras* (por usar la terminología de la época). Esta es la lógica de la Ilustración española en su pensamiento sobre el teatro. Por eso convierten el teatro en una escuela de *buenas costumbres*, así como antes, supuestamente, lo había sido de *malas*.

Mi tesis es que el hecho que desencadena la imposición gubernamental del modelo estético-teatral burgués, más allá del cambio de gusto, es el «Motín contra Esquilache» -y en ello coincido con Sala-Valldaura (2006: 28): «Se tuvo muy presente a raíz del motín de Esquilache la capacidad de la literatura dramática tanto para educar como para distraer»-, pero también, que el teatro de las décadas y años inmediatamente anteriores (y posteriores hasta que el modelo triunfa), lejos de ser un teatro disparatado y fantástico -como se suele tachar- es, en realidad, un teatro que refleja la situación y preocupaciones sociales del momento y que contiene el discurso ideológico que promueve la revolución. La principal preocupación del común de la sociedad europea en el siglo XVIII, como ha evidenciado George Rudé en *La multitud en la Historia*, es el hambre, y el hambre y la comida están muy presentes, de manera literal y no solo ficcional, en la escena española, y más en estas comedias donde, debido a su carácter carnavalesco, la comida y la bebida son tópicos recurrentes. El hambre suscita argumentos teatrales, y evidentemente esto no pasa solo en el XVIII, como sabemos, pues es un tópico de todos los géneros literarios de los siglos anteriores, también castigados por la miseria. Pero el hambre también produce reflexiones ideológicas acerca de la justicia e igualdad, y estas reflexiones, aparte de la propia necesidad, son el motor de las revueltas, revueltas y reflexiones que también aparecen a menudo en las comedias. Esas son, sin duda, las «peligrosas fantasías» que, según los ilustrados, inducen las comedias, y no otras. Pero, como dice Álvarez Barrientos, «en este relato de manipulaciones o interpretaciones a menudo malintencionadas de la Historia y de las ideas, quizá hay que empezar por rebatir la noción simplista y parcial que se dio

de lo que era el siglo XVIII» (Álvarez Barrientos, 2000: 280), sabiendo también que «Le passé lui-même varie en fonction des besoins du présent. Car le passé n'est pas stable, il bouge continuellement et chaque génération n'écrit sa propre histoire qu'en récrivant celle des générations antérieures» (Pedro Córdoba, 2008: 306).

3.1.1 El motín contra Esquilache.

Hacer la historia del teatro, por tanto, fue un modo de hacer la historia de España y de conformar una interpretación autorizada desde la erudición y la supuesta seriedad del medio empleado para transmitirla.

(Álvarez Barrientos; Lolo, 2008: 15).

La Historia de España escrita desde dentro se ha dedicado en los dos últimos siglos a construir un imaginario nacionalista, es decir, *machirulo*, patriotero y falso. Se han excluido del relato los acontecimientos molestos y se ha tergiversado el sentido de casi todo. Así, en los manuales de la Historia que contamos a los niños, parece que el siglo XVIII no empieza hasta la década de 1770. Parece que antes no pasó nada relevante, más allá de que el populacho vivía en la ignorancia y superstición, como tantas veces se ha dicho, por su idiotez y culpabilidad congénitas, hasta que llegaron el gran monarca Carlos III y su panda de Ilustrados para reformarlo generosamente. Álvarez Barrientos (y Lolo, 2008: 13-40) ha explicado ya todo esto meridianamente y con un estilo igual de directo pero mucho más depurado. Estudios más recientes, como los de Rafael Olaechea, nos cuentan, sin embargo, que los contemporáneos de Carlos III, sobre todo los extranjeros, lo describen como un tipo simple cuando menos, ignorante de cuanto sucedía en su reino y negado para el gobierno, que delegó en las personas más inútiles y corruptas. El embajador de Dinamarca, Larrey, escribía en 1764 a su corte sobre las actividades del Sr. Esquilache:

Continúa haciendo despóticamente lo que le viene en gana, llenando las arcas del Rey, enriqueciéndose él mismo, destruyendo el Comercio y la Industria, y precipitando al pueblo cada vez más a la miseria. Esta es ya tan grande, que a poco que se persista en seguir pisando al pueblo, y a nada que la cosecha de este año sea tan mala como fue la del pasado, las consecuencias no podrán ser sino funestas y terribles (Olaechea, 2003: 9).

La situación que describe Olaechea, siempre ajustándose a las fuentes, es dantesca: una carestía tal que conduce a la desesperación tanto en provincias como en Madrid, agudizada por la práctica de los eclesiásticos de especular con el grano, la corrupción generalizada y los impuestos excesivos, amén de la inutilidad del rey y sus ministros en todos los aspectos: abastecimiento,

economía, ejército, justicia, etc. No podemos detenernos a estudiar la situación exhaustivamente y nos remitimos al trabajo indicado, baste decir que el precio del pan se sextuplicó en pocos años (pasa de 8 reales en 1756 a 48 en 1764), los arrendamientos de tierra subieron y los salarios bajaron, condenando a una gran parte de la población a la miseria perenne, a la caridad eclesiástica y a la esclavitud.

En esta situación general, los acontecimientos se desarrollaron del siguiente modo: Primero se prohibió el carnaval, después, el 10 de marzo, Esquilache promulgó el *Bando de las capas, sombreros y embozos*, detonante de la insurrección, y entre finales de marzo y principios de mayo de 1766, se produjeron algaradas en más de cien localidades españolas. En Madrid, ya el 18 de marzo ocurrieron «algunos lances motinescos» (Olaechea, 2003: 43), el viernes de Dolores, día 21 de marzo, tuvo lugar un tumulto en Atocha a las cuatro de la tarde, pero el motín propiamente dicho estalló el Domingo de Ramos, 23 de marzo, con gran violencia. Más de 2.000 personas asaltaron furiosas la casa de Esquilache, que se salvó porque había salido. Unas cien personas murieron ese día e innumerables heridos hubieron de ser atendidos en los hospitales. El embajador danés Larrey, escribe a su corte que se trata de una auténtica *revolución*, y la describe así:

La sedición, aunque en apariencia está fomentada por el populacho, es de las más graves y serias. El pueblo bajo, en número de unos veinte mil hombres, ocupa todas las grandes plazas y avenidas, pertrechados de armas blancas y de piedras. [...] el ciego furor del pueblo exige el arreglo de muchos agravios, cuya enumeración no permite detallar la premura del tiempo (Olaechea, 2003: 41).

A Larrey, aunque se veía venir por la locura de la política de Esquilache, le parecía increíble que hubiera estallado esta «crisis tan singular y tan violenta», porque el pueblo de Madrid le parecía «uno de los más dulces y dóciles sobre la tierra, incapaz de rebelarse, por estar acostumbrado a la más ciega obediencia» (Olaechea, 2003: 41).

El lunes 24 el rey concedió las siete peticiones que le habían hecho llegar los amotinados. Las principales eran: la destitución y destierro de Esquilache por su nefasta política económica, la bajada de los precios del pan y de los comestibles más precisos, la abolición de la Junta de Abastos, la expulsión de la guardia walona y poder seguir llevando el traje español. Aún así, la decisión de conceder las peticiones y el perdón a los amotinados la tomó un Consejo de Guerra formado ese mismo día, tras debatir esta propuesta y otra que consistía en pasar Madrid a sangre y fuego. Después, el rey se fue a Aranjuez y dispuso tropas acantonadas en las afueras, un tercio de todo el

ejército español, prestas a entrar en Madrid, llegado el caso. Los amotinados, que iban al palacio a dar las gracias, consideraron esta huida como un insulto y, enfurecidos, escribieron una carta al rey para que volviera inmediatamente o quemarían el palacio, se apoderarían del tesoro y cometerían toda clase de excesos.

El martes santo, día 25 de marzo, una turba entró en la embajada inglesa. La violencia remitió el 27 de marzo, jueves santo, dando lugar a una etapa llamada del *clamoreo*, caracterizada por la aparición de pasquines y anónimos antigubernamentales. El rey no volvió a Madrid hasta diciembre. Como hemos dicho, el motín se extendió por más de cien ciudades de provincias. Larrey escribió en agosto a su corte que, tras cinco meses, volvía a Madrid la tranquilidad *externa*, aunque el descontento seguía vivo y aumentaba, estallando de nuevo en octubre.

Sabido es que, de las pesquisas que se llevaron a cabo para detectar y castigar a los culpables, resultó la expulsión de los jesuitas de España, el destierro de numerosas personas de Madrid, y el ajusticiamiento de Francisco Salazar, único ejecutado por ser reconocido autor de libelos y pasquines en los que afirmaba que «la revuelta no se detendría antes de que hubiera corrido la sangre de los Borbones» (Olaechea, 2003: 66) .

De todos modos, convendría estudiar el Motín contra Esquilache dentro del contexto revolucionario europeo del XVIII tal y como lo plantea Rude en su ya mencionado *La multitud en la historia*, donde estudia las revueltas acaecidas en Francia e Inglaterra desde principios del siglo XVIII hasta 1848. La situación en España no debía de ser muy diferente a la de estos países si tenemos en cuenta que Armona y Murga ya habla de una gran revuelta por la falta de abastos en Madrid en 1699. Rudé distingue, principalmente, entre las revueltas del hambre, que tuvieron lugar sobre todo en el contexto rural, y las revueltas políticas, más frecuentes en el ámbito urbano. Los datos que aporta confirman que en los países vecinos hubo también graves problemas de abastecimiento pero, sobre todo, que los levantamientos, protestas y huelgas eran frecuentes en estos dos países. En concreto, en 1766 hubo una de las revueltas del hambre más extensas de Inglaterra con más de sesenta incidentes durante más de doce semanas. En 1768, sin embargo, la protesta se transformó en una revuelta política en todo Londres, conocida como las revueltas de Wilkite. Rude también explica cómo a menudo eran los parlamentos los que instruían a las clases más humildes en las tácticas revolucionarias que luego fueron puestas en práctica durante la revolución de 1789, en este caso en Francia. Carezco de los datos fehacientes necesarios para ofrecer una tesis sólida sobre el motín, pero sí puedo aportar datos de cómo las ideas

revolucionarias se transmitían en los textos teatrales, lo que podría contribuir al estudio del motín como revuelta política y no solo como intriga de corte o revuelta del hambre.

3.1.2 El motín y el teatro.

That is, the present must conceive its contemporaneity in relation to the compromise of utopian hopes in the past; conceive itself indeed as the «outcome» of those «crushed potentials».

Joe Kelleger.

Todavía no se ha estudiado en profundidad la relación entre el teatro y el motín de Esquilache. Y es curioso porque las consecuencias que esta *revolución española* tuvo para el teatro son muy indicativas, precisamente, de la posible participación e importancia que el teatro pudo tener en los motines.

Lo cierto es que estos acontecimientos que se han dado en llamar *motín de Esquilache*, y últimamente *motín contra Esquilache*, tuvieron consecuencias a todos los niveles. Habría que plantearse, por lo tanto, si fue efectivamente un motín, una rebelión o una revolución¹⁰⁴. Para el rey y sus ministros, según Olaechea, fue una auténtica revolución porque, cuando estalló la francesa en 1789, la equipararon al motín contra Esquilache. En todo caso, tuvo lugar un auténtico cambio de régimen interno, aunque externamente y en apariencia se mantuviera el mismo. No es el objetivo de este trabajo profundizar en este hecho histórico en general, sino establecer las relaciones entre revolución y teatro. Empezaré hablando de las consecuencias que tuvo para el mundo teatral, para después intentar reconstruir las causas.

La violencia de las calles causó muchos desperfectos en el Príncipe y la Cruz. El legajo AV 1-438-2 («1727-1797: productos y gastos de compañías de ambos teatros»), incluye entre otros documentos, gastos por reparos de vidrios en ambos teatros. Se limpiaron unos, emplomaron otros y pusieron montones de cristales nuevos entre finales de marzo y principios de abril de 1766: cerca de 150 vidrios nuevos en la Cruz y unos 100 en el Príncipe¹⁰⁵.

104 Es interesante la diferenciación que propone Hakim Bey en su *TAZ: Zona Autónoma Temporal*, aquí, sin embargo, utilizaremos los términos indistintamente para señalar la falta de criterio unánime sobre este episodio histórico y por meras razones de estilo.

105 También se conservan facturas de junio por el barrido y la limpieza de ambos teatros, aunque estos conceptos seguramente no tienen relación directa con el motín.

El 11 de octubre de 1766 se pagaron seis faroles nuevos para alumbrar las calles, tres por cada coliseo. Desde los acontecimientos de semana santa, los propios vecinos repusieron los más de 7.000 faroles rotos del alumbrado público, algunos de los cuales volvieron a romperse unos días después. En diciembre se repararon goteras, atascos, hundimientos y pusieron baldosas nuevas en los patios de los teatros, quizás arrancadas y usadas como armas arrojadizas por los sublevados.

En todo caso, la actividad teatral no se paró. El 30 de marzo se firmaban las escrituras de las nuevas compañías, de María Hidalgo y Nicolás de la Calle. En el mismo legajo mencionado se conservan listas de gastos de diferentes comedias, entremeses y sainete representados en 1766. En junio, se representan *Campuzano*, el sainete *El recibimiento de los novios* y *El hambriento*. Es curioso que uno de los conceptos que se repiten y en el que se gasta más dinero en estas obras es en comida y bebida, en general, y en particular dulces, bizcochos y vino, así como manteles y platos. Teniendo en cuenta el hambre y necesidad generalizados, los títulos y fungibles no dejan de ser significativos. Podemos entenderlos como una celebración, la materialización de la esperanza de que, tras la revolución, no volverá a faltar el pan en las mesas.

Tras la revuelta, el gran beneficiado fue el Conde de Aranda, quien se convirtió en la persona más poderosa del reino, a pesar de que el rey no le tenía simpatía. Nombrado presidente del Consejo de Castilla, aplicó sus conocimientos sobre la policía francesa, aprendidos en París, para restablecer el orden. Desterró de Madrid a «toda clase de personas sospechosas de haber conspirado o participado en el motín, así fueran clérigos o jerarcas eclesiásticos, como plebeyos o aristócratas de la más elevada alcurnia» (Olaechea, 2003: 47).

En medio de estas y otras labores, Aranda se aplicó inmediata y especialmente a realizar reformas en la escena. Empezó metiendo el Carnaval en los teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral, hecho cuyo simbolismo analizaremos después. Olaechea lo describe así:

En esta tesitura llegó el año 1767, y se entró en un carnaval muy alegre, perspicazmente organizado por el conde de Aranda para descongestionar los ánimos de los madrileños, y hacer que el pueblo olvidara las tensiones del año anterior. La ciudad de Madrid, que pasaba por ser entonces una de las cortes europeas de mayor lujo, quedó absorbida por la vorágine de los festejos y las máscaras, y todo el mundo, excepto el clero, que protestó contra estas liberalidades del Presidente Aranda, se dedicó a divertirse (Olaechea, 2003: 88).

El legajo AV 1-438-2, del que ya hemos hablado, incluye datos sobre estos festejos. El 20 de enero de 1767 empezaron los bailes de máscaras. En total se celebraron 14 bailes, cuyos billetes de entrada se vendieron a 20 reales de vellón. Los gastos que se hicieron para organizarlos incluyeron: poner carteles, cintas de bastones, claves, naipes para billetes, decoraciones, carros, cuerdas, arandelas, pagos a los arquitectos Velázquez y Villanueva, a los cómicos, a los de las contradanzas y a los bastoneros, etc. También por el alquiler de arañas y cornucopias a José Sierra. Otro legajo de 1767, el AV 1-172-4, contiene las «Cuentas documentadas de los gastos causados en el coliseo de la Cruz en otro año, por los bailes de máscaras que en el mismo se ejecutaron». En la cuaresma se hicieron conciertos de música.

Inmediatamente después de organizar estos eventos, Aranda emprende la reforma de los teatros. El legajo AV 1-76-21 es una nota del conde de Aranda a don Alonso Pérez Delgado «sobre las decoraciones que necesitan los teatros», firmada el 28 de febrero de 1767. El 14 de marzo de 1767 dirige otra nota al mismo Pérez Delgado, incluyendo una exposición de Diego Villanueva sobre las obras que deben hacerse en el coliseo de la Cruz, para que inmediatamente ejecute las mismas (legajo AV 1-76-55). Ese mismo año dicta un «Reglamento formado para la servidumbre de las decoraciones del coliseo de la cruz, sujetos que han de asistir diariamente, y sueldos que deben gozar» (legajo AV 1-1-73). El legajo AV 1-76-54 consiste en sendos inventarios de «los efectos existentes en los coliseos de la Cruz y el Príncipe de esta villa», hechos por don Diego Villanueva en la Cruz y Alejandro Velázquez en el Príncipe, además de listados del «número y coste de los aditamentos añadidos a las mutaciones acotadas por el excelentísimo señor conde de Aranda» para las comedias que se hicieron ese año. En los años sucesivos se escribieron informes y reformas¹⁰⁶ y dictaron numerosas órdenes y reglamentos, como es de sobra conocido. Sorprende que Aranda se ocupara personalmente de la reforma del teatro, a la vez que está tratando asuntos aparentemente más cruciales. Pero, también es de sobra conocida la importancia que los ilustrados concedieron al teatro como instrumento de educación y reforma del pueblo¹⁰⁷.

106 Los principales proyectos de reformas se los debemos a Nipho (1769), Moratín (1792), Santos Díez González (1789) y (1797), Urquijo (1791), Juan Francisco Plano (1793) y José Clavijo y Fajardo desde las páginas de su periódico *El Pensador* (1762-1767), entre otros. Los estudiaremos en el capítulo 5.

107 Por citar algunos ejemplos, recordemos estas palabras de Campomanes, en su Informe del 8 de mayo de 1767: «Es inútil el tratar de lo lícito o ilícito de las comedias porque todo esto pertenece al Magistrado político, el cual debe mirarlas como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres, y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las ideas. En este sentido, las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimas, pues el Gobierno, por boca de autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil... Estas diversiones públicas, por otro lado, son tan precisas en los pueblos como el surtimiento de los abastos, y la habilidad del Gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo, y eso no se logra con las groseras comedias que ahora se representan con licencia del Vicario, ni en los entremeses en que el Alcalde

Es cierto que había habido un primer intento de reforma del teatro con la prohibición de los autos sacramentales en 1765, un año antes del motín, pero el primer intento serio fue el de Aranda, y está relacionado directamente, sin duda, con la revolución. Así lo ha visto Sala-Valldaura, como comentábamos en otro momento: «Se tuvo muy presente a raíz del motín de Esquilache la capacidad de la literatura dramática tanto para educar como para distraer» (Sala-Valldaura, 2006: 28). Pero, quizás podamos ir más lejos: si el motín desencadenó la reforma del teatro, quizás se debió a que el teatro pudo desencadenar, de algún modo, el motín. Tras todo lo dicho, y lo que expondremos sobre la obra de González Martínez -su postura sobre asuntos tan cruciales como el poder, la tiranía, la igualdad, la riqueza-, parece que ésta sería la conclusión lógica. Pensemos que tanto los ilustrados -defensores del teatro como escuela de buenas costumbres-, como los detractores del teatro -por ser escuela de malas costumbres-, estaban de acuerdo en que el teatro es una *escuela* de la multitud y, en los años centrales del siglo, como veremos, en Madrid el *maestro* no es otro que Nicolás González Martínez. Por eso, todo el plan ilustrado de reforma del teatro consiste en «disciplinar a las masas, poner límites a peligrosas fantasías, predicar la sumisión al orden establecido», como acertadamente señala Domínguez Ortiz (2005, 290). Exactamente lo contrario de lo que, según esos mismos ilustrados, hacían las comedias de entonces. Con una actitud muy poco ilustrada, en realidad, a los ilustrados españoles les asustaba que el pueblo pudiera «liberar su espíritu de toda tutela», como definía Kant a la Ilustración: eso podía conducirle a fantasear con la insumisión y la indisciplina, que es lo que había ocurrido, exactamente, en el motín. Como en el topos del mundo al revés carnalesco, el pueblo se había atrevido a dar órdenes al rey, y éste las había obedecido, motivo sin duda de su huida a Aranjuez, su vergüenza y su mal humor bien estudiados y sabidos.

El denominar a los hechos de la semana santa de 1766 motín, responde a un primer intento de explicar los acontecimientos como una algarada anárquica del *populacho*, espontánea y desorganizada, que reaccionaba a una nimiedad como la prohibición del uso de unas ropas que consideraba absurdamente identitarias. Después, ya en su momento y hoy día, se barajó la teoría de

suele salir apaleado, o la hija se burla de las amonestaciones de su padre anciano» (Citado por Sala-Valladaura, 2006: 25). En 1770 añade: «los prelados no deben permitir se declame contra las comedias, porque eso es declamar contra el gobierno, con cuya autoridad se ejecutan». Por su parte Jovellanos, en su tantas veces citado *Espectáculos y diversiones públicas*, escribe: «El Teatro es el primero y más recomendado de todos los espectáculos». La idea de que el teatro se podía aprovechar para corregir los vicios y educar en las virtudes, estaba muy extendida ya en el siglo anterior y había sido repetida por Luzán en su *Poética* (1737). Más contundente se mostrará Moratín tanto en el «Discurso preliminar» a la edición de sus comedias, donde dice que el teatro tiene como fin la utilidad general, al igual que el comercio y la industria, y en *La comedia nueva o el café* donde describe al teatro como escuela de buenas costumbres y templo del buen gusto. Véase José Antonio Maravall (1988: 11-29).

la intervención de cabecillas ocultos, de que el pueblo fuera manejado, manipulado por hombres ricos. Se sospechó de hombres importantes, cabecillas de cábalas o partidos, de eclesiásticos, y se eligió como cabezas de turco a los jesuitas, pero parece que siguen existiendo muchas incógnitas. Esta interpretación de la manipulación del pueblo es coherente con el pensamiento liberal burgués, que establece la separación entre individuo y masa, entre élite, compuesta por seres singulares, y populacho o muchedumbre, por la que el conjunto de sujetos queda reducido a una unidad de acción, pensamiento y voluntad. Hoy en día, sin embargo, se reivindica el papel de la “multitud”, concepto definido por Spinoza y retomado por Negri, que se refiere a la multiplicidad de personas que actúa en común y que implica que un individuo no deja de ser singular en la colectividad. Como expone George Rude (11) en la introducción a su libro *La multitud en la Historia*:

Quizá ningún fenómeno histórico haya sido ignorado tan concienzudamente por los historiadores como la muchedumbre. Pocos negarían que la muchedumbre ha desempeñado -con diversos disfraces- un papel significativo en la historia. Sin embargo, durante muchos años ha sido considerada como un tema apto para ser estudiado más bien por los psicólogos o sociólogos que los historiadores (Rude, 1998: 11).

La presunta irracionalidad de los llamados despectivamente: turba, chusma, bandidos, pelagatos, vagabundos, ladrones, mendigos, prostitutas, populacho, etc., ha sido motivo suficiente. En el fondo, subyace una forma de cosificación, de mirada deshumanizadora¹⁰⁸ propia de la modernidad. Pero, sobre todo, el desprecio de clase que también fue determinante para evitar, durante dos siglos, el estudio de la obra de los ingenios y saineteros de los estratos humildes, como Nicolás González Martínez.

De los datos que aportan las fuentes de la época y los historiadores, podemos deducir que la *multitud* amotinada en Madrid era variopinta, de ahí que Aranda persiguiera a aristócratas y plebeyos, muchos de ellos, seguramente, educados en los coliseos. Hay otro dato interesante que apunta a esta hipótesis. De todo este proceso de reforma del teatro, el hecho más significativo es la prohibición de las comedias de magia y de santos en 1778. Y digo que es significativo porque la comedia de magia está relacionada directamente con el carnaval, como lo estuvo el motín, razón por la que Aranda *domesticó* el carnaval y acabó con las comedias de magia.

En su magnífico ensayo sobre Goya *El último carnaval*, Stoichita y Coderch exponen, precisamente, cómo el carnaval propiamente dicho desaparece a finales del XVIII. Los motivos son

108 De ahí al *homo sacer* de Agamben no hay tanto trecho.

múltiples, pero nos interesa uno: «la Revolución reconoce en la fiesta carnavalesca su doble simbólico» (Stoichita, Coderch, 1999: 17). El carnaval es una revolución simbólica. Goethe decía: «la libertad y la igualdad pueden ser saboreadas solo en el vértigo de la locura» (Stoichita, Coderch, 1999: 16). Hoy Howard Barker afirma «un carnaval no es una revolución», pero en la época pre-revolucionaria, a mediados del S. XVIII, un carnaval anticipaba la revolución y la pieza teatral carnavalesca era una preparación para la revolución, como en el siglo XX quería Boal del teatro. Por eso no es casual que Aranda sacara el carnaval de las calles -convirtiéndolo en espectáculo- y las comedias de magia de las tablas.

Ya hemos visto detenidamente los elementos carnavalescos de la comedia de magia y su significado discursivo. Ahora nos limitaremos a explicitar la relación apuntada entre el motín y el carnaval. El motín estalló en Semana Santa, fechas estrechamente relacionadas con el Carnaval: el exceso de Carnestolendas es la preparación para el ayuno de la Cuaresma, que termina con la Pascua. Al final de la Pascua, el domingo de resurrección o el jueves santo, en la Edad Media, hombres y mujeres se daban de palos: «Así la violencia del final de la Cuaresma se correspondía simétricamente con la violencia del Carnaval» (Stoichita, Coderch, 1999: 118), época que se corresponde con la fiesta romana de las Lupercales, en la que jóvenes desnudos azotaban a las mujeres que encontraban en su camino. El año de 1766, el ayuno cuaresmal fue más que simbólico, y así lo fue también la violencia.

Llama la atención, que Olachea (2003: 45) haya escrito que ciertos indicios «ponían de manifiesto que ciertas personas “de otra clase que no era la del pueblo”, movían ocultamente los hilos de aquella tramoya turbulenta». No sabemos lo que le ha llevado a describir el motín como una tramoya, pero parece acertado y revela su vocación teatral. Lo mismo ocurre con el cuadro del *Motín de Esquilache* atribuido a Goya (ca. 1766-1767), la descripción gráfica más cercana a los hechos y que, a la vez, proporciona un fino análisis del mismo.



34.- *El motín de Esquilache*, atribuido a Goya, ca. 1766, Colección Privada, París.

En el cuadro aparece un lema en una pancarta que reza «Muera Esquilache» o «Muera el fantoche». No puede distinguirse cual de las dos posibilidades es la correcta y quizás esa sea la intención. En ese caso relaciona al marqués con uno de los motivos carnavalescos por excelencia, el pelele. Lo interesante es que el cuadro presenta una acción altamente teatral y también carnavalesca. En el centro de las calles de Madrid, en concreto en la plaza Mayor, camino del Palacio de Oriente, se erige un escenario y, en él, el padre Cuenca casi como una figura de un paso de semana santa. Destaca la posición y la simbología. Mientras en la mitad horizontal inferior del cuadro se hacina una multitud variopinta, la persona del eclesiástico se recorta única y sola sobre el cielo. La pose es de estatua. No de estatua católica, sino clásica, describiendo la conocida curva praxiteliana. El padre Cuenca era un fraile franciscano conocido en el Madrid de la época porque se dedicaba a predicar por las plazas y, de hecho, fue el elegido para llevar las peticiones del pueblo al rey. Su atuendo, con el traje franciscano, el más pobre de toda la Iglesia, una soga al cuello, la corona de espinas, la frente encenizada, y el crucifijo alzado como arma o advertencia, es una alegoría de la miseria y el sufrimiento, que el pueblo reconoce como atributos propios, por eso se agrupa a su alrededor como si lo llevara a hombros en procesión. Es Semana Santa y la pasión de Cristo es la pasión del pueblo.

En un arranque altamente simbólico, el pueblo representa su propia Pasión, poniéndola de manifiesto en la desobediencia. Muchos de los escritos de la época del clamoreo, precisamente, inciden en la ignorancia del rey sobre los sufrimientos del pueblo, que gracias al motín ha conocido. El domingo de Ramos el pueblo empieza su procesión. Como Jesucristo entrando en Jerusalén, el pueblo de Madrid se proclama soberano y mártir. Soberano, porque desobedece a esa autoridad que le condena a la cruz, y por ello está dispuesto a derramar su sangre, roja, como el color simbólico de este día. Como mesías, el pueblo lleva la verdad al rey en un gesto salvífico como el del propio Jesucristo aceptando su martirio. Que el nombre del coliseo donde trabaja Nicolás González Martínez se llame de la Cruz, no es baladí. En el imaginario conceptista barroco y en el esotérico de las creencias populares y la magia, nada es casual, todo tiene significado y sentido. Las palabras escuchadas en las tablas adquieren un sentido profético. Allí se había declarado, mil veces, la igualdad y la soberanía del pueblo tanto en obras mitológicas, como de santos y de magia, a las que alude la composición de la figura del padre Cuenca. Nos hemos referido a la reminiscencia griega clásica y a la cristiana, que es obvia. La comedia de magia está presente en la presentación carnavalizada del motín y en su escenificación. El motín, en el cuadro, es un carnaval: el humor, el exceso, el disfraz, la locura, el desfile, la parodia de los oficios religiosos, la materialidad de los cuerpos revueltos, la igualdad de las clases presente en los trajes y en los manolos que escriben las órdenes al rey. De nuevo el mundo al revés. Y, a su vez, hay una escenificación: un hombre con lujosa casaca, subido en una silla, gesticula hacia la multitud y hacia nosotros, los espectadores. Nos arenga, con un gesto que parece aludir a la figura del padre Cuenca y al estandarte de los majos, y con un sombrero redondo en la otra mano, el famoso chambergo que se acaba de prohibir. La reacción del pueblo a la prohibición se ha leído como defensa ignorante de *lo español*. Pero sabemos que, casi siempre en las lecturas interesadas de la Historia, los motivos que se esgrimen para explicar cualquier hecho solo pretenden esconder los verdaderos motivos que desencadenan los acontecimientos. Del mismo modo que la promulgación del *Bando de capas y sombreros* fue el detonante y no la causa del motín, que respondía a un descontento mucho más profundo, como hemos visto, quizás la capa larga y el sombrero redondo simbolizan otra cosa que lo español, frente al tricornio y la capa corta. Un testigo de la época, al que hemos aludido, el embajador danés Larrey, manifestaba su absoluta conformidad con dicho bando -y es la única vez que parece considerar sensata una acción de Esquilache-. La razón es que el atuendo de los madrileños establecía «una odiosa e indecente igualdad entre todos los Ordenes del Estado, y confundía con frecuencia el Grande de España con el último mendigo» (carta de Larrey a Bernstorff, 13 de enero de 1766, citado por Olaechea, 2003: 34). Sin desdeñar la otra explicación, ésta me parece más acorde con el espíritu de igualdad que se destila en la sociedad de la época y expresado en el teatro,

acto social por antonomasia. Era la conquista de la igualdad, aunque fuera en sus manifestaciones externas, lo que estaba en juego con este bando. Eran precisamente las conquistas que poco a poco iban transformando al Antiguo Régimen, simbolizadas en una capa y un sombrero, las que el caprichoso gobierno de Esquilache había destruido. El traje es un disfraz y es un signo y, así como los hombres del estandarte se disfrazan de majos, el padre Cuenca de franciscano y el orador a la francesa, el chambergo significa que todos somos iguales.

Años después Goya pintaría varias versiones no datadas fehacientemente de su famoso cuadro carnavalesco *El entierro de la sardina*, que se celebra el miércoles de ceniza. Hay evidentes concomitancias entre ambos cuadros: la disposición circular, las espaldas de los participantes solo rotas por un par de figuras que miran al espectador, ciertas actitudes corporales, el estandarte, etc. Un cotejo de ambos cuadros quizás nos aportase interesantes reflexiones sobre la Historia de España, pero no es esto lo que ahora me interesa. Stoichita y Coderch hacen un fantástico análisis de otro de los grandes actos carnavalescos de Goya: la puesta a la venta de su colección de *Caprichos* el miércoles de ceniza del último carnaval del siglo, el 6 de febrero de 1799, en una droguería del número 1 de la calle del Desengaño. No voy a reproducir aquí toda la magnífica deducción y explicación de ambos estudiosos, pero sí quiero usarla para la reflexión que nos ocupa. El motín de Esquilache fue el último carnaval de España, el último auténtico, con todo lo que significaba en la Edad Media y el Renacimiento y que tan certeramente ha visto Bajtin. El carnaval como rito cómico y segundo mundo, organización alternativa en la que también se desarrollaba la vida humana. El carnaval como forma de vida y no como representación teatral. El que este último carnaval se haya desarrollado al final de la Cuaresma también tiene sentido simbólico: significa que esta forma de vida anti-oficial, imaginada y vivida realmente, es posible también fuera del calendario oficial, es susceptible de ser extendida, de colonizar otros tiempos, y por eso se elige el momento más radicalmente opuesto a las carnestolendas: la cuaresma. Después de este último Carnaval, Aranda y el resto de ilustrados se empeñaron en borrar todo vestigio del mismo, como todo vestigio de una cultura radicalmente opuesta, del que el carnaval era un elemento más. No podían hacerlo desaparecer del todo, así que lo transformaron, lo domesticaron, lo convirtieron en espectáculo¹⁰⁹, como razonan Coderch y Stoichita remitiéndose a los escritos sobre el carnaval, de Goethe y Madame de Stäel respectivamente. Goya es consciente de esta desaparición. Me atrevo a

109 Este sentido tienen las Instrucciones que se dictaron para asistir a los bailes en los años sucesivos, con órdenes restrictivas de trajes y comportamientos: *Instrucción para la concurrencia de bayles en mascara en el carnaval del año 1767*. Madrid, Imprenta de D. Antonio Sanz, Impresor del Rey, 1767. BHM F 2138. *Bayle de mascarar en el nuevo amphitheatro de los Caños del Peral para el carnaval del año 1768, y sucesivos en esta corte, a la orden del señor corregidor de Madrid, y gobierno de sus caballeros regidores*. Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1767. En BHM F 7248. Jesús Rubio Gómez (1994: 175-201) ha estudiado estas y otras disposiciones.

señalar que con su gesto simbólico, su acción artística, la venta de sus aguafuertes -acción altamente conceptual y performativa, por cierto-, realizada «en la negra noche en que el Carnaval agoniza», Goya «impone un imaginario transgresor ilimitado» (Stoichita, 207).

3.2 La representación del Poder y el poder de la Representación. (Un posible teatro antagonista).

Darko Suvin ha escrito con elocuencia sobre los usos del teatro en tanto institución microcósmica de la sociedad en su conjunto, y por ende de las alegorías simbólicas y utópicas que ofrece como espacio experimental y laboratorio colectivo.

Jameson, 2013: 25-26.

El Poder siempre ha necesitado del teatro y de lo teatral para representarse y legitimarse, es decir, necesita teatralizar su legitimidad. Enrique Kozicki reflexiona:

[El Poder] nunca se presenta simplemente, para funcionar eficazmente -es decir, fascinar y capturar adhesión- debe ante todo, reiteramos, mostrarse litúrgicamente, ritualmente, es decir, escénicamente. Son las técnicas sociales de presentación del Poder. Este necesita, *ergo*, hacer advenir las imágenes. [...] La adhesión profunda, visceral, no se obtiene por la fuerza bruta, sino que el Poder ofrece a la mirada «cargada» estéticamente, artísticamente, «la» verdad -su verdad- a contemplar y a consumir. Esta adhesión, hasta llegar al misticismo amoroso, se alcanza como resultado de la solicitud de la pasión de los sujetos-súbditos. El Poder se expone para ser amado, se expone al amor. Los monumentos normativos -monumentos del Poder por excelencia- no pueden, en consecuencia, ser separados de su carga estética, sensual, erótica (ritos, ceremonias, emblemas) [...] El Estado, entonces, es el espacio de ficción del cual procede el Derecho. Para aprehender este concepto es preciso, ante todo, no caer en el simplismo de oponer ficción y «realidad», simplismo éste que bloquea el acceso -perfectamente posible, por cierto- a la paradójica verdad-ficción. La ficción, ya lo decían los juristas medievales, no es una mentira. Precisamente, ellos, los medievales, recordémoslo, crearon esa fórmula de franca estirpe jurídica: *Fictio Figura Veritatis* = la ficción es una figura de la verdad (Kozichi, 2004: 145-146).

En ese sentido, también el Poder puede deslegitimarse teatralmente. Entonces se rompe la ficción del Poder y también su realidad. Se nos ha contado que el proyecto de Reforma del teatro neoclásico supuestamente intenta romper la ficción del Poder absolutista para sustituirlo por la verdad del Poder burgués. Lo que ocurre es que la ficción de ese poder ya estaba rota, en el teatro y en la realidad. El proyecto ilustrado lo restauró, eso sí, con nuevos telones y nuevos disfraces. Se nos ha vendido la ilustración española como Ilustración (Dominguez), la Restauración como Reforma (Medina) y la Revolución como motín (Olaechea).

Álvarez Barrientos habla en el ámbito de la literatura de estas contiendas entre castizos e ilustrados:

No quiere decirse que los autores «populares» no presenten también sus modelos, al contrario, los presentan, pero son modelos, por lo general, provenientes del pasado y su función, en el momento en que aparecen, es combativa, de enfrentamiento a la imagen nueva propuesta. Esta imagen es el reflejo del nuevo mundo que se está conformando, por eso este teatro que estudiamos es tan combatido, porque es la reminiscencia de otro orden de valores, de otra concepción del mundo y del Hombre (Álvarez Barrientos, 1987, 30).

Estoy totalmente de acuerdo con él, excepto en un matiz. Es cierto que hay un enfrentamiento contra un nuevo modelo, pero quizás la concepción del mundo y del hombre de los autores populares tenga que ver con la idea tan barroca del *doble viso* y no solo esté mirando al pasado, sino también proponiendo un futuro distinto a ese pasado y también al proyecto burgués. Se trata de ver hasta qué punto esto pudo ser así, hasta qué punto el teatro popular dieciochesco fue, como el ilustrado, un *arte pre-figurativo* que trató de poner en escena no solo lo que el mundo era o lo que el mundo fue, sino lo que podía llegar a ser. En el fondo, lo que ocurre en el teatro es reflejo de una dura batalla que se está dando en todos los ámbitos de lo que de una manera amplia llamamos *cultura*.

Alberto Medina ha desarrollado una nueva y acertada perspectiva sobre el enfrentamiento de visiones del mundo que se produce en el XVIII. Ya no se trataría de una lucha entre antiguos y modernos, simplemente. Lo que ocurre es que una nueva élite política e intelectual ocupa el lugar de la anterior sin cuestionar la hegemonía institucional y, menos aún, sus mecanismos de pertenencia y exclusión.

La «autoridad» pedagógica de sabios modernos y abiertos a la razón como Feijoo es análoga a la autoridad política de un gobierno que, al tiempo que crea un espacio de opinión pública, impide la disensión. En ambos casos, una élite política e intelectual se preocupa de preservar su monopolio sobre la producción y circulación de la información (Medina, 2009: 61).

Con barroca actitud escéptica o pirrónica, surgen infinitos polemistas que opinan sobre todas las cosas.

En términos muy esquemáticos se trata del enfrentamiento, en nombre del escepticismo, entre un nuevo proyecto de institucionalización del saber [...] y una actitud de radical

resistencia anti-institucional, independientemente del carácter moderno o anacrónico que adopten tales instituciones [...] Ese enfrentamiento no tiene por objeto únicamente la disensión sobre criterios de verdad y cuestiones científicas de todo tipo. En él se pone también en juego un determinado equilibrio de poder. Se trata de dilucidar a quién pertenece la legitimidad de producción y distribución de saber. El lugar de la autoridad no es ya inmutable y la polémica es un medio de luchar por ocuparlo en dura competencia con los otros (Medina, 2009: 65).

Medina propone las figuras opuestas de Feijoo y Diego de Torres Villaroel como ejemplos paradigmáticos de estas dos posturas en pugna.

El escepticismo salvaje de Torres, teñido de desengaño barroco, cuestiona la misma existencia de una élite intelectual, suprime el hermetismo universitario. [...] Si Torres, que no sabe nada, puede ser profesor universitario, si la ciencia no es sino una patraña y la apariencia del saber es accesible a todo el mundo, el esquema jerárquico se tambalea [...] Torres propone una dimensión radicalmente pragmática del saber. Se ríe una y otra vez del estudio universitario, de la privilegiada posición del intelectual y reivindica su dimensión práctica y útil. [...] Torres lleva hasta sus últimas consecuencias aquel principio del movimiento “novator” preocupado por combatir la parálisis y el hermetismo institucionales. Torres combate ese anquilosamiento acabando con la institución como espacio cerrado. Frente a ello, Feijoo y Martínez no pretenden en modo alguno cuestionar las fronteras de la élite institucional. Su objetivo es tan sólo cambiar sus componentes, sustituir la tiranía escolástica por la de la razón moderna, sin poner en peligro en ningún momento la rígida institucionalización de esos espacios de producción y distribución del saber (Medina, 2009: 75-77).

Una vez introducido el desengaño -actitud también muy barroca- ante las instituciones, el escepticismo ya no es solo una actitud, sino «un instrumento político potencialmente subversivo [...] una puerta a la acción» (Medina, 2009: 78).

3.2.1 De Atlas al Coloso.

El pueblo idiota es seguridad del tirano.
Quevedo.

La idea que se tiene del rey en el barroco se expresa a través de distintos símbolos míticos. Una de las figuras con que los Austrias gustan de representarse es la figura de Atlas. Como este gigante que sujeta la bóveda celeste, el rey español barroco es quien sostiene el Imperio y lo defiende de los enemigos. Ya sabemos que gran parte del trabajo teatral de los siglos XVI y XVII se dedicó a construir y mantener esta imagen propagandística del rey (Brown y Elliot, 1981). Sin embargo, como reflexiona Terry Eagleton:

El opresor más eficaz es el que convence a sus subordinados a que amen, deseen y se identifiquen con su poder; cualquier práctica de emancipación política implica así la forma de liberación más difícil de todas, liberarnos de nosotros mismos. Sin embargo, igualmente importante es la otra cara de la historia. Porque si tal dominio ofrece a sus víctimas suficiente gratificación por un extenso periodo de tiempo, lo cierto es que éstas finalmente se sublevarán contra él. Si es racional contentarse con una ambigua mezcla de miseria y placer marginal cuando la política alternativa parece peligrosa y oscura, es igualmente racional rebelarse cuando las miserias tienen claramente un peso mayor que las gratificaciones, y cuando parece probable que, con ello, las ganancias serán mayores que las pérdidas (Eagleton, 2005: 16).

El movimiento político producido en España en el XVIII, como tantos otros -incluido el que vivimos en estos momentos-, parece ajustarse perfectamente a esta descripción. Aunque la teoría era anterior. Conocido de sobra es el revuelo y consecuencias de la *Medulla theologica* del jesuita alemán Herman Busembaum. Este libro que reflexiona sobre la conveniencia del regicidio, fue una de las obras por las que se persiguió a los jesuitas. En el ámbito español los también jesuitas Molina, Suárez y Juan de Mariana reflexionaban del mismo modo. En concreto, Mariana exponía en *De Rege et Regis Institutione*:

¿Cuánta puede ser la ceguera y la ignorancia de los negocios de los príncipes que, encerrados en su palacio como en una caverna, no pueden hacerse cargo de nada por sus propios ojos? [...] ¿Cómo, pues, ha de haber quien pretenda colocar en la cumbre del Estado a un hombre sin oídos y sin ojos? ¿Debemos creer nosotros idóneos para gobernarnos a los que como ciegos o alucinados deben apelar continuamente a la prudencia y al ingenio ajeno? [...] Y si así lo exigiesen las circunstancias, sin que de otro modo fuese posible salvar la patria, matar a hierro al príncipe como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad propia del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey (Citado por Medina, 2009: 164-165).

Sala-Valldaura escribe sobre la censura de obras cuya interpretación podía ser política:

Pero el cuidado sobre el tema es mucho mayor con el conde de Aranda y, especialmente, a partir de motín de Esquilache, de 1766. Aguilar Piñal ha recogido las palabras del censor que justifica la prohibición de *El Vítting*, de Trigueros: a causa del «pésimo ejemplo que no debe darse al pueblo, ya que en ella se trama una rebelión contra el monarca, se asalta su palacio y se asesina al heredero del trono». La censura ya no podía aceptar la representación o la edición de textos que tan peligrosamente decidían sobre cuestiones políticas (Sala-Valldaura 2006: 107).

Este especial cuidado tras el motín indica, de nuevo, que hay una conciencia gubernamental sobre el poder que la representación de la sublevación podía tener en la vida real. Las sublevaciones y las reflexiones contra el tirano poder absolutista se sucedían en la escena, y no solo en las

tragedias políticas, también en las comedias de todo tipo, incluidas las de magia. Hemos aportado algunos ejemplos a lo largo de este trabajo. Veamos uno nuevo de la comedia de magia *Los dos amantes más finos*, *Hipermenestra* y *Linceo*, y *traición más bien vengada* y *mágica Eritrea*:

Linceo: Aunque es divino estatuto
del cielo, el que a la obediencia
del Rey y Padre condujo,
cuando de un injusto Padre
son tiranos los influjos,
solamente el que a sus voces
es inobediente, es justo (f. 14r.)

Linceo: Y permite en tan adversa
suerte logre mi amor
libertar a Ypermenestra
castigar la tiranía
a una crueldad sangrienta
vengando a mis hermanos
la muerte airada y funesta
y en tanto que lo consigo
paciencia cielos paciencia (f. 27r).

La imagen de Atlas ya no representará más al rey, que se convierte en el Coloso, identificado con el tirano. El gigante que soporta el mundo sobre sus espaldas deviene en el gigante que aplasta al mundo bajo sus pies.



35.- Boceto de Baccio del Bianco para *Andrómeda y Perseo*, de Calderón.



36.- *El coloso*, de Goya, 1808-1812, Museo del Prado.

3.2.2 El pueblo y la multitud.

Disobedience in the eyes of anyone who has read history is man's original virtue. It is through disobedience that progress has been made; through disobedience and rebellion.

Oscar Wilde.

Lo que el Motín contra Esquilache *representa* es el Poder de la *multitud*. La multitud es, en la teoría de la época, una colectividad, informe, inclasificable, caótica y heterogénea, sin cabeza, sin representación, sin jerarquía, sin fronteras entre los cuerpos, por lo tanto ilegible e imprevisible. La multitud es la masa, la chusma, el vulgo. Aterroriza a los políticos y es despreciada por los filósofos del XVII y del XVIII (excepto Spinoza). Todo el afán de los ilustrados es acabar con ella, convertirla en Pueblo: obediente, ordenado, clasificado, manipulable, sumiso. Alberto Medina ha estudiado pormenorizadamente los modos en que los gobiernos modernos se dedicaron a construir la subjetividad

moderna, la identidad y la individualidad como estrategias para separar y uniformar a la multitud, transformando al ser humano en *sujeto*, y el papel desempeñado por el teatro.

En términos generales cabe hablar de un intento por parte tanto del poder como de la «esfera pública burguesa» por desplazar a la «esfera pública plebeya» de los teatros, concebidos ahora como ideales espacios de adoctrinamiento y educación de las clases medias y altas que realmente cuentan en el progreso de la comunidad. Los teatros se convierten quizá en uno de los campos de batalla más importantes del enfrentamiento entre la multitud y el Pueblo, una colectividad caótica, heterogénea e indisciplinada que no quiere renunciar a su diversión frente al proyecto de un cuerpo social orgánico y útil cuya diversión resulta vehículo óptimo de educación e integración en un progreso social planificado desde arriba (Medina, 2009: 26).

Por nuestra parte, nos interesa más descubrir los modos en los que el pueblo con minúscula, el conjunto de súbditos, se transformó en multitud, y la intervención del teatro en ello. Hemos estudiado antes cómo la fiesta barroca tenía por objetivo, precisamente, mantener a los súbditos como tales. Pero, de algún modo, como explica De Certeau, todo proyecto disciplinario contiene en sí su germen de resistencia y subversión, y viceversa. «La distinción entre disciplina y rebeldía pocas veces resulta clara» (Medina, 2009: 16). Varias son las formas en las que el dispositivo teatral barroco contribuyó a la constitución de la multitud.

En primer lugar, como apuntábamos hace un momento, por el tratamiento de las fábulas donde el pueblo encontraba ejemplos de acción y justificación de la rebeldía. En segundo lugar, por las múltiples posibilidades de lectura de las obras, fábulas y alegorías, que -como explica Medina al estudiar las predicciones de Torres Villarroel- construyen un espectador implícito autónomo, emancipado, al que se le permite sacar sus propias conclusiones. Veíamos anteriormente las dificultades para dar una lectura unívoca de la fiesta con la que acababa la primera jornada de *El asombro de Salamanca*. Y es que, si toda fábula tenía cinco lecturas como propugnaba Vitoria, cuando las fábulas se mezclaban y complicaban -o complejizaban- con la adicción de símbolos heterogéneos, las posibles lecturas se multiplicaban. Además de los posibles *códigos ocultos* y diferentes niveles de significado en las fábulas, tratados por los estudiosos en las obras de Calderón, pero que pueden aplicarse también a sus discípulos dieciochescos, y que Vélez-Sainz resume así:

[En] Calderón se desarrollan niveles de significado escondidos ora presentes en una proyección astrológica con fines políticos (de Armas, Aestrea), ora ocasionados por el dictum horaciano ut pictura poesis (Cull, 131), ora proyectados emblemáticamente con un fin moralizante (Valbuena, «Eros», 77). El texto más influyente de la escuela «subversiva», *The Play of Power* de Margaret Greer, mantiene que los distintos niveles

de referencialidad no están jerarquizados:

Calderón could create this polyvalent text and expect his spectators to accept it because the hermeneutics applied to classical mythology, as to biblical stories traditionally yielded multiple readings of the same tale. These are not «layers of meaning» arranged hierarchically from the superficial to the profound, but simultaneously present in an interrelationship of productive tension. (201)

Estos códigos ocultos, los *hidden codes* que mencionara John T. Cull (113), tendrían la función del «decirse sin decir», es decir, podían ser utilizados para defender una postura política determinada mientras el autor se protegía de posibles represalias, pero siempre y cuando el espectador quisiera entenderlos (Vélez-Sainz, 2011: 2-3).

Parte del profuso interés de los mentideros en el XVIII debía de radicar, precisamente, en comentar las funciones de la noche anterior, no solo el mayor o menor acierto de los actores, sino los significados de la comedia. Finalmente, los usos y costumbres en los modos de disfrute construyen un tipo de *subjetividad* muy distinta a la del proyecto moderno. El público del teatro barroco abarca a toda la población, por lo tanto es múltiple, heterogéneo y caótico. Todos los *súbditos* pueden formar parte de él y se reúne en promiscua y anti-jerárquica mezcolanza. Los cuerpos se tocan y contagian, están dispuestos a accionar, reaccionar e interaccionar, tanto con el resto del público como con los actores. Esta potencialidad que el público ejerce constantemente, en ocasiones intenta ser reprimida pero jamás puede ser abolida.

En cuanto a las fábulas de las obras tratadas en los años y meses anteriores al Motín contra Esquilache, numerosas son las que tratan el tema del tiranicidio o justifican las rebeliones precisamente para salvar la nación¹¹⁰. También las que dan protagonismo a personajes del vulgo que defienden a los pobres y marginados y las que ponen de relieve el hambre y las dificultades por las que está pasando el pueblo.

Respecto a este último tema, en mi artículo «De la fiesta al espectáculo: Hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII», analizo de qué manera el hambre se pone en escena en los meses del motín en obras como *El hambriento*, *Los pajes golosos* o *El valiente Campuzano*, en contraposición a los modos de representación del exceso de la fiesta cortesana. Estas fiestas, de las que hubo unas cuantas en los meses anteriores al motín, ya no refuerzan la unidad y la jerarquía *nacional*, sino todo lo contrario.

110 Tanto Andioc (1988) como Medina (2009) han estudiado la relación de *La Raquel*, de García de la Huerta, con el motín. Por mi parte, me circunscribo a algunas de las obras que se representaron en esos días.

Según los documentos del Archivo Histórico de Madrid, del 8 al 13 de diciembre de 1765 se suspenden las representaciones en los coliseos públicos por los festejos de la boda del príncipe. Tampoco el público de Madrid pudo asistir al teatro el 23 y 24 -quizás por la preparación del auto-, ni el 30 de diciembre, que hubo toros. El 3, 4, 7 y 8 de enero de 1766 no hubo comedias «por las que se ejecutaron en el Coliseo del Retiro a los Consejos y Villa de Madrid». La temporada finalizó del 31 de enero al 11 de febrero con *Carlos V sobre Túnez*, en el Príncipe, y con la zarzuela *El filósofo natural*, en la Cruz, no con comedias de magia, como era tradicional. Para más *inri*, como hemos dicho, se suspenden los carnavales (Contreras, 2015: 255).

Carlos V sobre Túnez es una comedia de Cañizares que fue representada en numerosas ocasiones a lo largo del siglo y con bastante éxito, como ponen de manifiesto los datos recogidos por Andioc y Coulon (1996: 650). Como su título indica, se inspira en la campaña de Carlos V en Túnez. Sin duda, en cada momento debió tener una recepción distinta. Nos queda el testimonio de la reflexión que se publicó en el Memorial literario en 1785:

Son disformes las quiebras de lugar y tiempo; hay lances prodigiosos, mujeres mágicas y esforzadas; valentías y fanfarronadas españolas. Todo lo cual gusta mucho al espectador apasionado, no obstante es digna de atención la seria y sólida reprensión que hace Carlos V (al principio de la tercera jornada) a Muley, reconviniéndole con la multitud de sus delitos y barbaridades, con cuyo motivo el mismo Carlos V disculpa a los españoles y otras naciones que le causaron algunos sinsabores en sus varias conquistas (Memorial Literario, vol.7, 123-124).

Reproduzco parte del pasaje que tanto gusta al escritor del *Memorial Literario* y que debió también resonar especialmente en 1766:

Emperador: [...] que los reyes son deidades,
 y para haber de decirles
 los defectos cara a cara,
 en que caen tan libremente,
 ni aun otro rey es bastante [...] (p. 25).

El público debió entender en esta introducción, sin duda, que solo un rey como Carlos V, un emperador, aunque fuese traído a la vida de manera fingida y por boca de un actor, podía decirle al rey Carlos III todos sus defectos. La lista es larga:

Emperador: Vos sois cruel, ambicioso,
 desconfiado, inconstante,
 y vengativo; no son
 de rey estas propiedades,
 no todo lo venga un rey:

arte de reinar, es arte
de disimular injurias,
que, pecados generales,
la Justicia en dos o tres
los reprime y satisface,
y queda el ejemplo a ser
castigo de los restantes (p. 25).

Después pone como ejemplo sus propios errores. El acontecimiento histórico de los comuneros y sus causas y consecuencias se pone como espejo de lo que está ocurriendo en esos momentos:

Emperador: Acuerdome cuando ardía
mi reino en comunidades,
por haber yo dado a Tebres,
ambicioso intolerable
flamenco, y privado mío,
más lugar que el que dar cabe,
no lo hice yo de malicia,
crieme con él en Flandes,
ignoraba yo, que celos
de la majestad, llevarse
por los vasallos no pueden,
y más en los naturales
españoles, que su rey
no quieren que quiera a nadie,
porque como le idolatran,
aun tienen celos del aire;
y en verdad, que tuve el cetro,
si se cae, o no se cae.
A la Nobleza española
le debí, y al Condestable
la corona que poseo,
no tuvieron poca parte
el Cardenal de Toledo,
Benavente, el Almirante,
y otros Grandes de Castilla,
propio impulso de su sangre:
no hay duda que de ellos fuera
España, si se arrimasen
al bando de los rebeldes;
mas son tan nobles, que no hacen
estimación de ser reyes,
dejando de ser leales.
Pero ¿en qué con digresiones
me detengo? A sosegar
empezó la disensión,
cuando yo de coronarme
di la vuelta; entré en España

conquistando voluntades,
premiando los que eran míos,
animando los cobardes,
castigando los opuestos
con dolor, no haciendo alarde,
Muley, si no es persuadido,
que el mover sus estandartes
contra mi, fue de engañados,
no de traidores, ni infames:
Memoria de una consulta
hago, en que quiso inclinarme
el Consejo a que doscientos.
de ellos propios degollase:
dejé nombrar hasta seis,
y luego hecho hacia la parte
de mi natural clemencia,
dije ansioso, no mas sangre
que son hijos los vasallos,
y es justicia intolerable
para un Padre, ver morir
tantos hijos, esos basten.
Ensalzaron mi piedad
los que estaban vacilantes,
corridos de hacer ofensa
a un Rey benigno y suave,
se entregaron al amor;
no hay hombre que no me aclame,
y una vez con este corto
castigo llegué a olvidarme
de todo, volviendo a todos
a mi gracia como antes (pp. 25-26).

El propio Carlos V, rey extranjero de España, como el propio Carlos III, y emperador de todo un imperio, relata las calamidades que pasó el pueblo español debido a su error al confiar el gobierno de España a un extranjero, y cuánto mejor fue todo desde que comprendió que solo la nobleza y autoridades eclesiásticas españolas podían ayudarle en el desempeño de sus obligaciones de gobierno. Pero también alaba al pueblo español. Cuando el capitán Ripalda es hecho preso, se lamenta y reconoce ante el duque de Alba:

Emperador:	¡Desdicha extraña! Pues si a Ripalda perdemos, ¿qué triunfo, ni qué ganancia nos ha dado la victoria?
Duque:	Ese es favor con que ensalzas a la Nación Española, sintiendo tanto la falta

Emperador: de un español.
Duque amigo,
yo sin ellos no soy nada (p. 33).

Al final de la obra, Barbarroja manda cargar de cadenas a Ripalda y prender fuego a la mazmorra donde tiene otros veinte mil cautivos cristinos. Ripalda consigue soltarse y levanta en armas a los cristianos, lo que hace exclamar al Sinán:

Sinán: Imposible que no sean
estos cristianos leones (p. 34).

Los cautivos ganan la ciudad y la batalla para Carlos V quien, cuando en el campamento llegan a alabarle su victoria, se asombra «pues no han ido tropas mías / a la ciudad» (p. 34). De este modo, cabe concluir, es el pueblo español quien sostiene al rey y a la monarquía. Al rey extranjero se le está dando una lección tanto como al público. Viendo los hechos con la perspectiva del tiempo, no podía haberse elegido una comedia mejor para desencadenar el motín. Una comedia que no era de magia pero en la que la magia y los oráculos eran importantes, que a su vez parece obrar como instigadora y oráculo ella misma.

Unos años antes se había representado una comedia de santos en la que aparecía el conflicto de los comuneros, el conflicto entre el pueblo y el mismo rey extranjero que no respeta la voluntad de sus súbditos, y el heroísmo de los vasallos para exigirlo. Se trata de la Comedia famosa *El ángel lego y pastor, San Pascual Baylón*, representada el día 9 de mayo de 1761 en el Teatro del Príncipe de Madrid por la compañía de María Hidalgo (Andioc y Coulon, 1997: 245, 562). Santiago Fortuño Llorens comenta:

En la primera jornada, la escena «Estará el Teatro de monte, y en medio una cima bastante corpulenta, con dos arboles a los lados; óyese ruido de cuchilladas, cajas y clarines dentro» (1) queda situada en un momento concreto y significativo de la historia de España, el enfrentamiento de Carlos V y los Comuneros de Castilla, en 1520, en medio de una grave crisis económica y el rechazo a la elección del rey como Emperador del Sacro Imperio Germánico: «Supongo estar estos reinos/ de Cataluña, y Valencia/ sublevados a mi impulso/ con la civil cruda guerra/ de Comuneros, que buscan/ la libertad que desean» (Fortuño Llorens, 2013: 240).

No es la única comedia de santos en la que se demuestra que el más humilde representante del pueblo llano puede alcanzar la santidad y, por lo tanto, es a los ojos de dios más grande que el mayor

de los Grandes. Otro santo cuya vida también se mostró en el teatro como ejemplo de ayuda a los pobres, aunque un par de décadas antes, fue la del padre Rojas. Curiosamente, el 13 de septiembre de 1766, se suspende la actividad teatral por la procesión de este santo.

La casualidad quiso que el padre Rojas, cuyo proceso de canonización fue impulsado en 1745-1746 por sendas comedias de Cañizares y Nicolás González Martínez -dos de los éxitos teatrales más importantes del siglo-, fuera beatificado el 19 de mayo de 1766. El padre Fray Simón de Rojas (1552-1624), como bien sabía el público madrileño, destacó por su entrega y ayuda a los pobres, esclavos, presos, enfermos y marginados de todo tipo. Por ahora no se ha estudiado hasta qué punto los homenajes al santo llevados a cabo en la capital pudieron influir en el rebrote de la violencia en octubre, pero la coincidencia no deja de llamar la atención (Contreras, 2015: 256).

Repasando la cartelera de los meses inmediatamente anteriores al motín encontramos obras que podían leerse como una instigación a la insurrección. Entre otras, *El honor más combatido y crueldades de Nerón*, representada en mayo de 1765, la primera parte de *Pedro Vayalarde*, en diciembre de 1765, *La mágica florentina*, en febrero de 1764, etc. En todo caso, el texto solo es uno de los elementos y, por lo tanto, solo contiene una parte del sentido de la representación. El resto tiene que ver con la forma en que se representan, las analogías con hechos y personajes del momento realizadas por medio de la configuración plástica y las estrategias interpretativas de los actores, y la comunidad que se crea en el momento de la representación entre los actores y un público activo que está capacitado para responder a los actores y tomar el escenario.

La *communitas* representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de «humilde hermandad general» que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales (Diéguez, 2014: 42-43).

En la grave situación de conflicto en la que se encuentra la sociedad española en 1766, es lógico pensar que las personas que han experimentado la *communitas* en el ritual teatral decidan actuar conjuntamente fuera de este recinto, desencadenando un «drama social», por seguir con la terminología de Víctor Turner:

durante los dramas sociales el clima emocional del grupo está lleno de tormentas, relámpagos y corrientes de aire cambiantes; una brecha pública se abre en el quehacer normal de la sociedad, la cual puede abarcar desde alguna transgresión grave del código de las buenas maneras hasta un acto de violencia, una paliza, incluso un homicidio (Turner, 2002: 75).

Y, añadimos, incluso un motín.

3.3 Ilustración barroca y barroco ilustrado (revolucionario).

For in art there is no such thing as a universal truth. A truth in art is that whose contradictory is also true.

Oscar Wilde, *The Truth of Masks*.

Al estudiar cualquier artista o corriente artística -pero también humanista, política-, etc. del siglo XVIII español, nos vemos en la obligación de clasificarle/a entre barrocos o neoclásicos, castizos o ilustrados, retrógrados y progresistas y resto de bipolaridades habituales más o menos tendenciosas. Situar tal corriente o artista en uno u otro término no es sencillo y tiene sus consecuencias. En resumidas cuentas, lo mejor todavía -si se quiere dignificar al objeto de estudio, pero también al sujeto estudiante-, es situarlo categóricamente entre los ilustrados. Ser barroco en el XVII está bien, pero seguir siéndolo en el XVIII está rematadamente mal. Sigue siendo anatema intelectual incluso después de que la Ilustración haya sido suficientemente vilipendiada. Así que es tópico ya en los estudios, cuando se reivindica a cualquier artista presuntamente posbarroco o popular dieciochesco, explicar los aspectos que también le hacen ilustrado. A modo de ejemplo, cito unas breves palabras de Catherine Whistler sobre Tiepolo: «Mi conclusión es que el arte poético de Giambattista estaba en sintonía con el optimismo, la tolerancia y el espíritu de indagación de la Ilustración» (Whistler, 2010: 158).

Mi intención al abordar este estudio era haber llegado a algún tipo de conclusión estética clara, ofrecer unos criterios taxonómicos *razonables*. No ha podido ser. Leyendo este y otros mil ejemplos a lo largo de mi investigación, la cosa se ha complicado. Hace año y medio, o así, con no poca ingenuidad, escribí:

Santos Puerto (12) dice que se ha abusado entre los estudiosos del calificativo «ilustrado», dándoselo a gentes que no lo merecen. El ilustrado debía ser un hombre (o mujer) «preocupado por la desdichada existencia de sus compatriotas, casi todos campesinos sin recursos y explotados en una tierra que no les pertenece.» Más adelante cita unas palabras de Sarmiento que servirían también ahora (13): «los malvados de raza abusan de cuatro cosas y se escudan con esa capa para imponer al pueblo. Estas son: Dios, Justicia, Rey y Bien Público.» Desde este punto de vista, la ilustración sería un movimiento más ético que estético. El problema es que sí, como dice Wittgenstein, ética y estética son lo mismo, ¿en qué términos debemos hablar de estética y ética en el XVIII? Hasta ahora el estudio del teatro dieciochesco se ha realizado desde los parámetros de la historiografía bienpensante, sesgada por lo tanto, y ha dado lugar a

unas taxonomías claras y coherentes desde cierto punto de vista, pero también, como vemos, problemáticas. Si los estudios tradicionales separaban radicalmente teatro ilustrado y teatro popular, incluyendo la comedia de magia en este segundo, quizás podemos subvertir la jerarquía y hablar de comedia de magia popular y comedia de magia ilustrada (Contreras, 2014a: 260).

A estas alturas, y releendo a Sarmiento y a Santos Puerto, lo que de verdad empiezo a preguntarme, casi parafraseando a Jardiel, es si alguna vez hubo ilustración en España. Es una pregunta retórica. Como ya he citado en otro lugar, Domínguez Ortiz dijo que no, al menos, no una verdadera Ilustración.

Volviendo al teatro, en términos estéticos en la España dieciochesca se habla de una continuidad y degeneración del teatro barroco y una emergencia del teatro neoclásico -también casi inexistente- sin nexos entre ellos, o bien se reconoce que «las formas del teatro popular prolongan los modelos barrocos hasta finales de siglo, aunque injertando en el discurso dramático ideas y tópicos ilustrados» (Pedraza Jiménez; Rodríguez Cáceres, 2002: 167). Y aquí surge una nueva sospecha: a ver si va a resultar que los autores populares fueron más ilustrados de lo que lo fue la que deberíamos llamar Pseudoilustración española. Al fin y al cabo, si las cualidades de la ilustración son la curiosidad y el escepticismo (Whistler, 2010: 145), de ambas hubo bastante en el *bando* popular.

En este sentido, Herrera Navarro, al hacer un estudio del sainete *La audiencia*, de González Martínez, comenta:

La audiencia demuestra hasta qué punto estaban enfrentados ya en 1762 los tradicionalistas y los ilustrados reformistas o afrancesados que eran partidarios del neoclasicismo. Y pone al descubierto que no solo estos últimos eran los que se oponían a Ramón de la Cruz y los tradicionalistas, sino que dramaturgos populares, despreciados por ellos, como Nicolás González Martínez, defendían también las reformas y la modernidad aunque no compartieran el mismo credo estético (Herrera Navarro, 2009: 63).

El 4 de junio de 2014 Leónidas Martín y Amador Fernández-Savater, en una conferencia que titulaban «Del underground a las plazas: revolución cultural, ayer y hoy», reflexionaban sobre nuestra época y el cambio de paradigma que ha producido el 15M en prácticamente casi todos los ámbitos de la experiencia. Este cambio de paradigma político y vital, sin embargo, parece no haber creado un nuevo sistema simbólico. Las estéticas asociadas a las plazas no se dotan de un nuevo imaginario en el régimen de lo visible, pero se hacen distinto y significan distinto, no en términos

visibles sino de valor. En este sentido hablan de re-situación, de re-situarse en los mismos lugares de otro modo, ocupando todo y atravesando la vida cotidiana con otros valores, los valores de las plazas. Lo que ocurrió en el siglo XVIII podría haber sido algo similar. Los actores y actrices, autores y autoras de compañía, dramaturgos y escenógrafos, podrían simplemente haberse *re-situado*, haber *ocupado* los teatros y las *plazas* con nuevos valores, los valores de igualdad, libertad y justicia de «un siglo libertino» (Úbeda de los Cobos, 2010: 43), «la despreocupación moral, la sensualidad mórbida, el capricho, la galantería y el tono voluntariamente menor y gracioso» (Pedraza Jiménez; Rodríguez Cáceres, 2002: 167) de una época rococó. Es en este sentido que propongo el apelativo de *barroco ilustrado* para caracterizar la estética de este periodo y de buena parte de las comedias de magia, porque, como dice Úbeda de los Cobos, las diferencias estéticas superan «las cuestiones estilísticas, entrando de lleno en su concepción y significado» (Úbeda de los Cobos, 2010: 58). El oxímoron barroco ilustrado me parece que da cuenta de las contradicciones y complejidades de este «siglo de las luces y las sombras» (Úbeda de los Cobos, 2010: 64), y permite comprender mejor las figuras de esos dramaturgos que escribían tanto para los teatros públicos como para la corte, géneros populares y elitistas, costumbristas y mágicos.

Tres son los elementos caracterizadores de este barroco ilustrado, a mi modo de ver: la alegoría, la fantasía y la realidad.

3.3.1 Alegoría.

El teatro renacentista y barroco, como antes el medieval, es simbólico. En este sentido, «el significado del símbolo no aparece ni como algo arbitrario ni como una relación creada subjetivamente, sino como algo dado en él. El símbolo niega así la participación efectiva de la subjetividad e intenta excluirla de su significado» (Fischer-Lichte, 2011: 289). Sin embargo, el teatro barroco, así como el denominado posbarroco y el que propongo como barroco ilustrado, es alegórico.

Benjamín contrapone al símbolo así concebido la alegoría como «prehistoria del significar». La alegoría se enfrenta al fenómeno del significado tal y como viene dado en el mundo histórico, esto es, en el periodo que va desde el pecado original hasta la salvación. Parte del supuesto de que naturaleza y lenguaje se han dissociado por el mutismo de aquella y por la consecuente necesidad de que el ser humano se ve obligado a atribuirle continuamente nuevos significados. El significado alegórico es el resultado de una configuración subjetiva que en última instancia es arbitraria.

Benjamín describe la alegoría como un procedimiento de generación de significado que

remite explícitamente a esa arbitrariedad, es decir, que al mismo tiempo remite también a la participación de la subjetividad. «Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra». En el mundo histórico las cosas han dejado de tener un significado en sí. Por ello cualquier objeto que queramos puede emplearse, independientemente de su materialidad específica, como signo de cualquier otro. Materialidad, significante y significado divergen.

Los objetos de los que se apodera el alegórico dejan de tener significado, carecen de contenido significativo. Cualquier significado que pueda atribuírseles se lo deben a la configuración subjetiva que les impone el alegórico. El objeto «yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro. [...] En sus manos la cosa se convierte en algo distinto». La acción del alegórico convierte a las cosas en carentes de significado y en significativas a la vez: carentes de significado porque la intención de su subjetividad les priva de la posibilidad, que quizá aún tengan y que les era originalmente inherente, de revelar los significados conferidos por Dios; y significativas, porque justamente ese acto de subjetividad intencional les vuelve a dotar de significado.

Al convertir las cosas, lo significado originalmente, en significativas, el significado en significante, el alegórico les procura la posibilidad de que por primera vez en el mundo histórico vuelvan a ser algo significado, algo con contenido significativo. Pues las cosas que han devenido significantes pueden remitir las unas a las otras, en un proceso teóricamente infinito, de igual forma que remiten a su contenido significativo.

La contemplación alegórica en un objeto concreto sólo puede considerar el objeto como un fragmento, es decir, como una cosa arrancada a cualquier tipo de contexto, y sólo puede remitir al hecho de la fragmentariedad. Sólo en tanto que fragmento puede la cosa, en el acto alegórico y en virtud de la arbitrariedad subjetiva, ser dotada de un nuevo significado. Benjamín entiende este procedimiento de atribución de significado a las cosas en tanto que fragmentadas, en tanto que aisladas, como su «salvación». Pues de otro modo terminarían siendo insignificantes, mudas, o serían destruidas por su transitoriedad. El significado que atribuye el alegórico a una cosa no tiene nada en común —como es obvio— con su significado primigenio, aquel que podía expresar sin intermediación antes del pecado original. Pero puesto que en cualquier caso es un significado, el procedimiento alegórico anticipa el estado de redención alegóricamente, el estado en el que las cosas podrán volver a revelar su significado intrínseco.

Para la dotación de significado alegórica es condición necesaria la escisión de los contextos predeterminados, como lo es para la generación de significado asociativa en nuestro segundo caso. Tanto en la alegoría como en la asociación cualquier forma de atribución o de generación de significado se lleva a cabo en condiciones que dependen exclusivamente de la subjetividad del perceptor. En esa medida se puede decir que prevalece una llamativa concordancia. La diferencia crucial, sin embargo, estriba en que para el significado alegórico lo decisivo es la sola intención del autor de la alegoría, es él quien le atribuye voluntariamente ese significado a la cosa percibida. En el caso de las asociaciones, por el contrario, los significados surgen en la conciencia del sujeto perceptor sin que este proceso pueda controlarse a voluntad, sin que se tenga completa potestad sobre los significados.

Símbolo y alegoría se oponen, parecen excluirse mutuamente. [...] En cualquier momento el uno puede convertirse en el otro: lo que ahora tiene lugar como percepción de algo, como su ser fenoménico, se convierte de repente en su percepción en tanto que significante al que se le pueden referir los más diversos significados —la percepción de algo como «símbolo» puede convertirse en cualquier instante en su percepción como «alegoría» (Fischer-Lichte, 2011: 290-292)

Lo alegórico, pues, propone un espectador implícito autónomo como exponía Medina. Poco a poco, las lecturas se van independizando de la primigenia intencionalidad del emisor, otorgando al receptor el poder hermenéutico sobre textos e imágenes.

La presencia y la circulación de una representación (enseñada como el código de la promoción socioeconómica por predicadores, educadores o vulgarizadores) para nada indican lo que esa representación es para los usuarios. Hace falta analizar su manipulación por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización (De Certeau, 2000, XLIII)

En este sentido, volvemos a hablar de subversión. Lo que claramente se ha observado en Goya -artista que encarna magistralmente este barroco ilustrado o al revés, si se quiere, ilustración-barroca-, puede aplicarse a muchos de los autores populares y, en concreto, a González Martínez, aunque sus logros sean más modestos o menos interesantes para la posteridad.

Habrá que esperar a la presencia conclusiva y señera de lo emblemático en el Goya de los Caprichos para ver el intento postrero de recargar a este género de una energía deconstructiva de los propios valores de los que se había hecho garante, y a los que había servido en el pasado de ideal vehículo propagandístico [...] Finalmente, en un capítulo conclusivo del recorrido de la emblemática por el espacio plástico, se situaría la propia obra satírica de Goya, empeñada, como se sabe, en deslegitimar los residuos del Antiguo Régimen, a base en buena medida de emplear críticamente su mismo código expresivo (Rodríguez de la Flor, 2009: 221-225).

Como escribí en otro lugar:

El teatro de espectáculo no es una degeneración de la comedia áurea, sino que supone la democratización de un espectáculo de corte, la apropiación de los mecanismos y la subversión de la retórica del poder del Antiguo Régimen. Por lo tanto, un teatro de ideas, de nuevas ideas, quizás demasiado «libres» para la ideología liberal, que tanto combatió la imaginación (Contreras, 2014b: 28).

3.3.2 Fantasía.

En 1737 Luzán publica su *Poética* y allí hace alusión a las comedias de teatro y crítica, precisamente, su desbordante imaginación:

y en las Comedias que llaman de teatro en España, el mudar de escenas, haciendo como por vía de encanto, que desaparezca lo que era la sala, y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y este después en una playa con vista de mar y armada naval: todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes, y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación (Luzán, 1977: 7).

Elena de la Fuente añade y reflexiona sobre Luzán:

Crítica también la inclusión de música, personajes alegóricos, oráculos o milagros en las comedias por ir en contra del principio de verosimilitud. Todos estos defectos podrían achacarse a nuestras comedias de magia, sin embargo ese mismo año (1737) la obra que obtuvo más éxito fue la segunda parte del *Mágico de Salerno* de Salvo y Vela. Así mismo, el éxito indiscutible del siglo, por los días que estuvo en cartel, por las abundantes reposiciones y sobre todo por la recaudación obtenida gracias a la masiva asistencia del público, fue *Marta la Romarantina* de José Cañizares (Fuente Ballesteros, 1984: en línea)

No deja de sorprender el empeño con el que se critica la imaginación y todos los mecanismos y dispositivos a través de los cuales la Pseudilustración intentó erradicar esta capacidad. La imaginación tiene, como el resto de elementos de la comedia de magia que hemos estudiado en este capítulo, un potencial subversivo. Así lo ve Whister quien reflexiona sobre la pintura de Tiépolo: «El arte de Tiépolo, en cambio, tenía una cualidad potencialmente subversiva por ser vital e imaginativa». Habla también de «fiera creatividad y rapidez de invención y ejecución» en contraposición a los valores que va adquiriendo la élite a medida que avanza el siglo: «disciplina, moderación y claridad de propósito» (Whistler, 2010: 158).

Slavoj Zizeck, en una entrevista sobre su último libro, *Acontecimiento*, propone:

La fantasía, para mí, no es algo opuesto a la realidad. La realidad, lo que tomamos por nuestra realidad ordinaria está siempre constituida de una manera ideológica y la fantasía es la estructura fundamental de sentido que permite que se sostenga como realidad. En términos psicoanalíticos podría definirse como «el trauma». Lo real es, por tanto, lo que sucede cuando perdemos nuestro sentido de la realidad (Barba, 2014: en línea)

Y añade:

Todas las orientaciones políticas se fundan en la fantasía [...] La verdadera fórmula de una política radical sería lo que en psicoanálisis se denomina «atravesar la fantasía», romper el encanto de la fantasía, reconocer que la fantasía que establece la realidad de nuestro sistema político es falsa, entender la falsedad que hay en ella (Barba, 2014: en línea)

El verdadero problema de las comedias de magia para los pseudoilustrados, es que proponían una fantasía distinta a la suya, por lo tanto, incompatible con su ficción de realidad. De algún modo, lo que debió ir pasando en el XVIII como ha quedado apuntado, es que el público, atravesó la fantasía del despotismo... para después caer en la del liberalismo.

3.3.3 Realidad.

El concepto de realidad que aparece en las obras del barroco ilustrado, sean comedias de magia o sainetes, tiene más que ver con la noción de *lo real* posmoderna que con el realismo moderno. Se da el caso de que, en esos giros copernicanos que suele dar la Historia, la posmodernidad nos dé las claves para comprender la pre-modernidad, precisamente por sus numerosos puntos en común.

Frente al *realismo* neoclásico, que no deja de ser un *idealismo*, este barroco-ilustrado trabaja con lo real. La realidad de los materiales escénicos, incluido el cuerpo de los actores, la realidad de las relaciones que se establecen entre público y actores, y la realidad del acontecimiento.

Respecto a la inclusión de objetos reales en escena, en otra ocasión escribí sobre el uso de comida y bebida en las obras, pero esta reflexión puede servir igualmente sobre el resto de fungibles.

La cultura de la primera mitad del siglo XVIII, como la renacentista y barroca -y antes la cristiana medieval-, es fundamentalmente simbólica -y en ningún caso realista-. Después, con el drama burgués, será narrativa. La narratividad que se impone, de todos modos, sigue unos patrones rígidos que excluyen otras formas de narración, y que tienen que ver con la naturalización del conflicto, el relato, el progreso, la linealidad temporal, la lógica causal, la estructura jerárquica, etc. Con el tiempo, este tipo de estructura narrativa dará paso al estilo «realista», que en realidad nunca deja de ser «idealista», porque de lo que se trata es de que el mundo real se parezca al ideal. Como tal, no se contempla el uso de fungibles, pues lo importante es crear la «ilusión», que no

debe ser destruida por lo «real», siempre en busca del efecto de «identificación». La inclusión de comida y bebida en las obras que hemos especificado, no deben entenderse como contradictorias con el tipo de estructura simbólica en la que se incardinan. Igual que el pan y el vino usados en la misa son reales, pero simbolizan y significan otra cosa, el pan y el vino usados en el rito teatral pre-burgués permanecen en el terreno de la alegoría, como reflexión que remite tanto al *vanitas* como al *carpe diem*, dos conceptos totalmente opuestos a la acumulación capitalista. El materialismo que suele predicarse de la cultura de las clases bajas desde el medievo, pues, está relacionado con el disfrute corporal y sensorial inherente a la interiorización de la fugacidad de la vida. De ahí que, en la escenificación, lo sensorial importe más que la trama. El funcionamiento de las neuronas-espejo hace que ver comer y beber constituya por sí mismo un espectáculo, sobre todo cuando uno no puede hacerlo, y constituya también una provocación a la movilización.

La práctica del uso de comida y bebida real en escena no volverá a aparecer hasta la aplicación de las teorías naturalistas a la puesta en escena por el director francés Antoine -momento en que, según Szondi, comienza a desintegrarse el drama moderno-. Las consideraciones sobre la importancia de lo material, lo sensorial, el acontecimiento, etc., frente a lo ficcional y cualquier atisbo de relato, se introducen en parte con las vanguardias, y definitivamente con las teorías de Gertrude Stein y John Cage, a partir de la incorporación de modos de percepción orientales. Quizás porque hoy día somos testigos del funcionamiento todavía radicalmente enfrentado de estos dos paradigmas teatrales, podemos empezar a comprender lo que estaba ocurriendo en el periodo descrito en el ámbito teatral. Y podemos empezar a hacerlo en sus términos en ambos casos (Contreras, 2015: 259).

Lo mismo ocurre con los cuerpos de los actores. En este teatro no se produce la negación del cuerpo-fenomenológico del actor para afirmar su cuerpo-signo como ocurre posteriormente, según ha teorizado Erika Fischer-Lichte (2005: 2011). El cuerpo fenomenológico del actor, incluso su cuerpo grotesco, es una herramienta con la que se trabaja dramáticamente. Es difícil hacerse una idea de cómo eran los cuerpos de los actores del XVIII, en ese estadio anterior a su completa subordinación y disciplinamiento. No se trata solo de que los cuerpos se transforman en condiciones de vida diferentes, sino que la experiencia contemporánea de nuestros cuerpos -legislados y politizados, alienados de nuestra identidad-, es posible que nos impida acceder a una experiencia radicalmente distinta.

No digamos ya la experiencia del contacto y el contagio intercorporal. Seguramente, lo más real del teatro que nos ocupa es de orden relacional. Hatje describe el barroco como

un arte dinámico. Acción y «pathos» determinan sus creaciones y tratan de incluir también al espectador [...] El arte barroco, cuando intenta destruir las barreras entre ilusión y realidad, no aspira únicamente a la mera representación y transformación de ésta [...] Su objetivo es una realidad en la que lo natural y lo sobrenatural concurren en

una grandiosa unión, y que encuentra su realización ideal en el teatro barroco (Hatje, 1995: 95).

En este sentido, un teatro barroco ilustrado, contagiado de las ideas emancipadoras de la ilustración, cada vez más liberado de lo sobrenatural, pero que incluye al espectador en sus resortes de acción y pathos, un espectador del que se podía decir que «cuando el populacho apelaba a la razón, era para presentar demandas anti-autoritarias, ya que el dominio de sí (*self-mastery*) a nivel popular significaba el rechazo de la autoridad establecida, más que la interiorización de las normas sociales» (Federici, 2010: 211), es un teatro en el que cada representación no era una repetición, sino un acontecimiento. Javier Huerta ha resumido estupendamente «el ambiente del coliseo»: «Con el tiempo se había convertido en un espacio de expansión y libertad, donde todos se permitían más cosas que las que la ley y la convivencia pública concedían» (Huerta Calvo, 2004: 1560). El carácter relacional del teatro barroco-ilustrado es central para comprenderlo y caracterizarlo. No se trata de un aspecto marginal, contingente o anecdótico, sino que es sustancial al mismo y no puede desligarse de otras cuestiones de contenido y formales, de la organización del espacio o la interpretación de los actores.

SEGUNDA PARTE.

LA ESCENIFICACIÓN DE LA SERIE *CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS, Y ASOMBRO DE SALAMANCA*, DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ.

INTRODUCCIÓN: ESTRENOS Y REPOSICIONES.

1. Estreno de las tres primeras partes.

En las temporadas 1741-42 y 1742-43 tiene lugar el estreno de las tres primeras partes de la serie. Lamentablemente, entre las temporadas de 1740 a 1762 hay numerosos «huecos», como lo denominan Andioc y Coulon, en la documentación que se conserva en el Archivo de Villa. Andioc y Coulon se basan, para reconstruir la cartelera de todos estos años, en los legajos de secretaría del mismo: 1-377-1 y 1-415-5. También en los papeles de Barbieri conservados en la Biblioteca Nacional, la *Historia de la zarzuela*, de Cotarelo, los *Anales de la escena española*, de Díaz de Escovar, la relación de comedias de magia estrenadas en Madrid elaborada por Calderone (1983a), además de las listas de obras de los denominados «escritos», copias mandadas hacer por las compañías para una de las temporadas que, sin embargo, son poco fiables para saber si los títulos mencionados se llegaron o no a estrenar y, en tal caso, cuándo y en qué teatro. Por nuestra parte, hemos vuelto a repasar todos estos documentos, cotejándolos con los datos que ofrecen nuevos estudios y, sobre todo, los manuscritos (y en menor medida las ediciones) de las obras de Nicolás González Martínez. En todo caso, es complicado hacer afirmaciones fehacientes sobre estas temporadas.

1. La formación de las compañías.

La temporada 1739-40 es la última en que dirige una de las dos compañías Inestrosa (la otra la dirige Manuel de San Miguel. Ambos habían sido los autores de ambas compañías durante muchos años. En concreto, Manuel de San Miguel había empezado su labor como autor en 1724 y posiblemente la había desarrollado desde entonces ininterrumpidamente). En 1740-41, aparece como autor de la antigua compañía de Inestrosa el actor José de Parra, y continúa al frente de la otra San Miguel. La siguiente temporada, 1741-1742, sin embargo, según los papeles del legajo 1-415-4, los autores serían Palomino y Parra. No sabemos por qué Andioc y Coulon presentan como autores a Antonio Palomino, por un lado, y a Parra y San Miguel turnándose en la dirección de la otra compañía. Como hemos dicho los documentos del Archivo de Villa, legajo 1-415-4, contradicen este dato. Quizás se deba a que Armona, en sus *Memorias cronológicas* recoge lo que dice el legajo AV Corregimiento: 1-76-9, de 1741: «Se manda formar las compañías de cómicos para los teatros de esta villa al autor Manuel de San Miguel».

No estando formada la compañía de cómicos que en el año pasado estuvo al cargo del autor Manuel de San Miguel, por la desunión que entre sí han tenido, ordeno a V. M. haga que el escribano de la comisión notifique al expresado autor y demás representantes a que la formen sin dar lugar a que se tome la providencia correspondiente, embargándoles en el ínterin que lo ejecutan sus bienes, o en su defecto un fiador que lo sea abonado, de que no saldrán de esta Corte sin obtener licencia mía. Así dará V. M. puntual aviso y c. 1º de abril de 1741. El Cardenal de Molina a Don Antonio de Antuñano¹¹¹.

La desunión debía ser grande porque en el documento de 18 de marzo de 1739 aludido antes, Petronila Jibaja declaró que estaba pronta a representar como primera dama de Antonio de Inestrosa, pero no de otra forma. Sorprende después de haber trabajado en la compañía de San Miguel desde 1724.

En el mencionado legajo (AV Corregimiento: 1-76-9), se recogen los documentos con las notificaciones y embargos a los siguientes actores de la compañía: Manuel de San Miguel, Gaspar de Guzmán, Palomino y su mujer Francisca Vallejo, Agueda de la Calle, Dionisio de la Calle, Francisco de la Calle, Rita Orozco, Manuel Ángel, Manuel Joaquín, Manuel Guerrero y su mujer María Hidalgo, Francisco Rubet y Jacoba Palomera. También a los fiadores Felipe Inestrosa, Blas Polope y Álvaro Rafael Alemán. El escribano es Gregorio Miguel Pérez Moreno y el alguacil Pedro López Palacios. Respecto al tema que nos interesa, quién se hizo cargo de la compañía, la notificación a Jacoba Palomera nos da una pista elocuente. El escribano asegura que le hizo la notificación, a ella y su marido,

para que pasase luego incontinenta a la casa de Antonio Palomino a ensayar y suplir por la parte que falta en la expresada compañía quien enterada dijo no lo puede ejecutar a causa de no querer representar en esta corte ni fuera de ella aunque su marido se lo mande y quiera que lo ejecute. Esto respondió, doy fe.

Es decir, que quien se estaba haciendo cargo de la compañía de facto era Antonio Palomino, pues es quien organiza los ensayos en su casa, una de las obligaciones del autor de compañía.

La desunión entre cómicos a la que se alude, debía venir desde la temporada 1736. Según *Fuentes XII*, (1994: 25-26), un informe conservado en la documentación del legajo de AV Corregimiento 1-131-24, explica que debido a las enormes pérdidas del «negocio teatral para el

111 Armona (1989: 83, nota 218), también cita este texto.

fondo de sisas [...] el autor del informe llegó a la conclusión de que era por los enormes pagos a cómicos: ayudas de costa, raciones diarias y otros aprovechamientos». El Ayuntamiento implementó otro tipo de pagos, que entraron en vigor a finales de 1735 con disgusto de los actores (a pesar de que, según se dice, ganaron más). En 1736 los actores se rebelaron, se formó una sola compañía y el resto se negaron a trabajar. Aunque el ayuntamiento mandó traer a otros, el 7 de abril un grupo de actores encabezado por San Miguel arrienda los dos corrales bajo ciertas condiciones (*Fuentes XII*, doc 152 y 158). Varey, Shergold y Davis sugieren que «quizás la decisión de empezar el derribo y reconstrucción del Corral de la Cruz en el verano de 1736 refleje hasta cierto punto el resentimiento de las autoridades ante la rebelión de los actores» (*Fuentes XII*, 26). Fue la única temporada en la que se arrendaron los teatros.

En la temporada 1742-43, el legajo 1-415-4 mencionado ofrece datos contradictorios. Por un lado, se conservan las obligaciones y contratos hechos por las dos compañías de representantes para la representación del año 1742 a 1743, y aparecen como autores Parra y Palomino. Por otro, todos los papeles de gastos de comedias de teatro, en este mismo legajo, se refieren a las compañías de Manuel de San Miguel y Parra -este dato no es definitivo pues, aunque la dirigiera Palomino, para muchos seguiría siendo la compañía de San Miguel, que es quien la había dirigido mucho tiempo, igual que todavía en los años setenta se denomina corrales a los coliseos-.

En ningún lugar consta, exactamente, que en esta temporada hubiera problemas para formar las compañías, sin embargo, como ya hemos visto, hubo numerosos cambios, sobre todo en la compañía de Palomino, antigua de San Miguel. El documento AV 3-410-32: «1742: cuentas de la administración de los teatros desde 1742-43», da cuenta de la procedencia de los actores. El 23 de febrero de 1742 se condujo a Josefa Narciso, su marido Antonio Blanco e Isidoro Moncín, desde Cádiz, y a Nicolás de la Calle, su mujer Agustina de Molina, madre y familia desde Murcia. El 6 de marzo de 1742, a Francisca Granda y su marido, Julio de Fuentes, desde Portugal. El 1 de marzo, a Pascual Antonio Laurel desde Cádiz. El 13 de marzo de 1742 se trajo a Josefa Estremera desde Granada, con su marido. Ya muy mediada la temporada, el 31 de octubre, se condujo a José Esteban, su mujer y familia desde Segovia a la compañía de Parra. En otro documento del mismo legajo, se especifica que José Esteban es segundo galán de la compañía.

Fue una temporada difícil, y no solo por los cambios de componentes. En esta temporada se interrumpieron las representaciones por defunción real. En el mismo legajo: AV 3-410-32, consta:

Se previene que con motivo del fallecimiento de la Sra. D^a. Luisa Isabel de Orleans, reina viuda del Sr. Don Luis 1^o, se publicaron lutos rigurosos por 6 meses, empezando desde el día 27 de junio de 1742, por lo cual remitió S. E. el Sr. Gobernador del Consejo, orden a la dirección para que hiciese suspender la representación mediante esta novedad.

Finalmente, las representaciones se retomaron en el mes de julio:

Con motivo de haberle solicitado por parte de las compañías se les diese licencia por S. M. (q. Dios guarde) para poder continuar la representación no obstante la publicidad de los lutos atendiendo el rey, no tener otro modo de vivir que este diario ejercicio; se dignó S. M. en concederles la licencia correspondiente para su continuación como consta de la orden que despachó su eminencia el Sr. Gobernador del Consejo al señor don Antonio de Antuñano, con fecha de 18 de julio de este año.

Entre los mismos papeles, aparecen otros datos interesantes que nos revelan las dificultades económicas de los cómicos. Además de las habituales ayudas de costa, encontramos esta indicación:

Para distribuirlos en diferentes ayudas de costa secretas que he mandado dar a los individuos de las dos compañías que han servido la representación dispondrá V. M. que el administrador de comedias le entregue 1.650rv. [...] 25 de febrero de 1743. Don Esteban José de María y Imaz al Sr. Antonio Antuñano.

Ya hemos especificado arriba la composición de las compañías en las dos temporadas que nos interesan, por lo tanto, no la repetiremos aquí. Sí nos interesa, de todos modos, aportar algunos datos sobre las compañías en las temporadas inmediatamente siguientes.

En la temporada de 1743-44, todos los datos coinciden en que los autores fueron Palomino y Parra y en la de 1744-45, ambas compañías serán dirigidas por la Jibaja y Parra, quienes se turnarán en el uso y disfrute del Coliseo de la Cruz, debido al cierre del teatro del Príncipe para su reedificación. Así seguirán formadas las compañías durante la temporada siguiente, pero el 26 de noviembre de 1746 se hizo una segunda formación de compañías durante el año cómico, que debía durar toda la temporada siguiente, y los autores fueron Parra y San Miguel (AV, Secretaría, 1-360-1, Armona, 1989: 84, n.) debían empezar al día siguiente de celebrarse las exequias por Felipe V y seguir hasta carnestolendas de 1748.

Son unos años de cambio en las compañías, como vemos, frente a otros periodos de mayor estabilidad que existieron a lo largo del siglo. Era frecuente que actores y actrices, como podemos comprobar en algunos memoriales dirigidos a la Junta de Teatros, pidieran permiso para no trabajar

durante una temporada por motivos de salud, y volviesen después de haberse restablecido. Según los datos antes referidos, no parece que este sea el caso de San Miguel. Los problemas en la compañía debían venir de lejos, porque Rita Orozco, en el mismo documento señalado, al serle notificada la decisión del Cardenal de Molina, aseguró que,

Obedecía dicho decreto y estaba pronta a representar, con tal que a su hermana Juana Orozco se le señale alguna ración con que se pueda mantener y que esta equivalga al partido de sobresaliente que es diez reales de vellón mediante no quererla admitir en una ni en la otra compañía y ser una injusticia.

No sabemos qué pudo haber pasado para que Juana Orozco, autora de compañía de 1728 (año en que murió su marido Antonio Vela) llegara a ser rechazada de este modo, ni qué hizo San Miguel en el tiempo que no dirigió la compañía, porque faltan algunos datos. En todo caso, en la temporada 1743-44 no aparece éste último en las listas de ninguna de las compañías, aunque vuelve a dirigir una compañía y se retira definitivamente a mitad de la temporada 1749-50. Se hizo cargo después del verano Manuel Guerrero.

Los gastos fijos diarios de las compañías, entre pagar a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a todos los miembros de la compañía, al guardarropa, la cobradora de mujeres, limosnas, carteles, apuntador, transportero, etc., eran de 305 reales de vellón, la compañía de Palomino y 310 reales de vellón la de Parra.

2. Estrenos y datos conservados.

A continuación relatamos los datos conservados de las obras estrenadas durante las temporadas que nos interesan 1741-42 y 1742-43, atendiendo a Andioc y Coulon, pero sobre todo al legajo AV 1-415-4 en aquellos que no coinciden.

1. Temporada 1741-42.

Compañía de Antonio Palomino:

- ▲ 20 Mayo: *San Francisco Javier*, 1ª parte, ¿del Padre Calleja? se estrenó y no se volvió a reponer.
- ▲ Junio: el auto *El verdadero Dios Pan*, de Calderón. Es la única representación del auto en el

XVIII¹¹².

- ▲ Octubre: *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, 1ª parte, de Cañizares, y sainetes del mismo. El legajo AV 1-415-4 dice que, como mínimo, se representó del 20 al 28, pues son las fechas en que se sacaron cantidades para pagar los gastos. Se repuso en 1757, 1762, 1794, 1808. Hay un reestreno en 1772, pero no se sabe qué parte.
- ▲ Noviembre: *El mágico de Salerno*, 4ª parte. Según el legajo AV 1-415-4, habrían empezado las funciones el día 24 y habrían durado hasta el 30 como mínimo, pues son las fechas en que se sacaron cantidades para pagar los gastos. Antes, se había puesto en 1724, 1738 y 1741, y después en 1769. Aunque Andioc y Coulon no lo contemplan, AV 1-415-4 dice que también representó esta compañía: *También se ama en el abismo*.
- ▲ 25 Diciembre: *El beato Camilo de Lelis*, anónimo. No se conserva el texto. Se estrenó y no se volvió a reponer.
- ▲ Carnaval de 1742: *El esclavo por amor del más infelice dueño y mágico lusitano*, Domingo M. Ripoll. Sería la única función. Aunque Calderone (1983a: 252), contraviniendo lo que dice el legajo del Archivo de Villa, dice que Palomino representó en 1743 *El esclavo por amor*, Andioc y Coulon no lo creen posible.

Compañía de José de Parra:

- ▲ 20 mayo: Cruz: *Ingenio y representante, San Gines y San Claudio*, de Francisco Antonio Ripoll Fernández de Ureña. Se volvió a representar en 1756. Otra comedia sobre San Ginés titulada *El mejor representante, San Gines*, de Matos Fragoso, Rosete y Cáncer, se estrenó en 1758.
- ▲ Junio: Cruz, *El primero y segundo Isaac*, auto de Calderón compuesto por Zamora. Representado en 1720 y 1734 y después en 1749.
- ▲ Octubre: *Cuando hay sobra de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca*, 1ª parte, y sainetes.
- ▲ Noviembre: *También se ama en el abismo*, zarzuela de Salazar y Torres. Representada numerosas veces en las décadas de los 10 y 20, es la última vez que se repone.
- ▲ 24 al 30 de noviembre: *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, 2ª parte.
- ▲ 25 de diciembre: *Santo Domingo de Silos*, zarzuela, y sainetes de Cañizares. Se estrenó en estas fechas y no volvió a reponerse.
- ▲ 17 a 21 de enero de 1742: *Cuando es buena y quiere bien para todo es la mujer*. Anónima,

112 En 1-377-1 se incluye lista exhaustiva de gastos.

texto desaparecido, se estrenó en estas fechas y no volvió a reponerse.

- ▲ Carnaval de 1742: *La mágica Cibeles*, anónima. No volvió a reponerse.

Como hemos dicho, Andioc y Coulon dicen que Manuel de San Miguel se hizo cargo de la compañía en este periodo y representó en el Carnaval de 1742: *El mágico de Salerno*, 2ª y 3ª parte y sainetes de Cañizares, (la primera, segunda y tercera partes se repusieron numerosas veces a lo largo del siglo), y en fecha desconocida una Folla con música de Guerrero. Los datos de AV 1-415-4 dicen que, en realidad, San Miguel representó estas obras al acabar el año de 1741, o sea, que podría haber sido la temporada anterior, en la que sí se confirma por los documentos de dicho legajo que los dos autores fueron Parra y San Miguel. Otro de los papeles del mismo legajo recoge un gasto que se hizo desde navidad del 40 «de comedia, bailes y entremeses, hasta la segunda parte de Vayalarde», lo que confirmaría que ésta y la tercera parte de Vayalarde se representaron al final de la temporada 1740-41. Los mencionados papeles señalan que Parra representó *La mágica Cibeles*, y se especifican los gastos que se hicieron.

2. Temporada 1742-43.

De nuevo los datos son contradictorios. Mientras en el mismo legajo AV 1-415-4 se conservan las «Obligaciones y contratos hechos por las dos compañías de representantes para la representación del año 1742 a 1743» en la que se establece que los autores son, como hemos dicho, Parra y Palomino, los datos de gastos de las comedias se refieren a la compañía de Parra y a la de San Miguel.

Manuel de San Miguel:

- ▲ Pascua de Resurrección (¿abril?): *San Francisco Javier*, 2ª parte. ¿Padre Calleja? se estrenó y no se volvió a reponer.
- ▲ ¿Junio?: *El día mayor de los días*, auto de Calderón. Se representó antes en: 1710, 1719, 1733, después en el 1753.
- ▲ Las representaciones se suspendieron 22 días por la muerte de la reina viuda de Luis 1º, Luisa Isabel de Orleáns. Murió en Francia el 16 de junio. Felipe V ordenó solemnes funerales ese verano (Andioc y Coulon, 1996: 558, n.).
- ▲ Septiembre: *El restaurador de Persia, Tomás Caulicán*. ¿Antonio Camacho Martínez? Se estrenó y no se volvió a reponer.
- ▲ Octubre: *El astrólogo Zorroquinos*. Anónima. Andioc y Coulon dicen que se ha perdido el

texto, pero en realidad se encuentra una copia en la BHM. Se estrenó y no se volvió a reponer.

- ▲ 24 Noviembre: *Ser fino y no parecer*, de Zamora. Se había estrenado en 1710 y no volvió a reponerse después de esta temporada.
- ▲ 25 Diciembre: *La fundadora de las Capuchinas*, anónima y de texto desaparecido, se estrenó y no se volvió a reponer.
- ▲ 29 de Enero a 8 de febrero: *El mágico de Salerno*, 5ª parte. Según Calderone, (1986: 254). Estrenada en 1720, volvió a reponerse en 1748.
- ▲ Carnaval: *El Foletto*, 2ª parte, de Zamora, se había estrenado en 1719 y no volvió a reponerse después de esta temporada.

Josef de Parra:

- ▲ Pascua de Resurrección: *San Luis, rey de Francia*, de Nicolás González Martínez. No volvió a reponerse. Sainetes de Cañizares.
- ▲ ¿Junio?: *Lo que va del hombre a Dios*, auto de Calderón. Puesto antes en 1714, 1728, y después 1748, 1754, 1761.
- ▲ Las representaciones se suspendieron 22 días por la muerte de la reina viuda de Luis 1º, Luisa Isabel de Orleáns.
- ▲ 18 Octubre: *El asombro de Salamanca*, 3ª parte. Calderone da como fecha de representaciones unos días diferentes al legajo del Archivo de Villa. Seguimos este último, como también hacen Andioc y Coulon (1996: 558 n.).
- ▲ 24-30 Noviembre: *El anillo de Giges*, 2ª parte, de Cañizares. Se estrenó aquí, y se repuso numerosas veces a lo largo del siglo.
- ▲ 25 Diciembre: *San Félix de Cantalicio, o La luz hija de la sombra*, de Salvo y Vela. Estrenada en 1715, se repuso esta temporada y dejó de representarse.
- ▲ 29 Enero 1743: *Portentos de una pasión, Macateo y Filenio*. Anónima, no se conserva el texto. Se estrenó en esta fecha y no volvió a representarse.
- ▲ Carnaval: *Don Juan de Espina en Madrid*, de Cañizares. Estrenada en 1714, se repuso muchas veces a partir de esta fecha.

Aunque no conocemos los títulos del resto de comedias que se representaron en las temporadas, con estos datos podemos sacar algunas conclusiones. Comprobamos que las comedias de gran espectáculo son reposiciones de obras escritas para el corral o estrenos escritos también por dramaturgos habituados a escribir para el corral y que, de hecho, casi ninguna se volvió a reponer.

Como decíamos antes, tanto público como profesionales del teatro parecen darse cuenta de que en este nuevo espacio debe haber un cambio en la concepción de la representación teatral.

3. La serie en ese contexto.

Si lo que propongo es cierto, Nicolás González Martínez sería una de las personas que percibió la necesidad de este cambio estético. Otro sería Parra, y éste seguramente es el motivo por el que estrenó las primeras obras de nuestro autor. Sigue siendo una incógnita si la primera parte de *El asombro de Salamanca* es la primera obra escrita y estrenada de Nicolás González Martínez, o su primera obra original. En ese caso, también es una incógnita cómo logró que se la representaran a pesar de no tener experiencia teatral. Esto nos hace presumir que tal vez ya tuviera alguna experiencia, y que comenzara su carrera como dramaturgo exornando alguna comedia famosa, apadrinado por Cañizares u otro dramaturgo de prestigio. Aunque no conozcamos los datos concretos de cómo ocurrió, sabemos que tenía algún contacto previo con las compañías, así que el cambio en la autoría con la incorporación de Parra debió ser la oportunidad para comenzar una colaboración que duraría hasta que el autor se jubiló.

No hay que olvidar tampoco que la inestabilidad de las compañías en las últimas temporadas habrían afectado a la reputación de las mismas y quizás a la afluencia de público. La competencia entre las mismas para lograr el favor (y dinero) del público debía ser tremenda. Ese es el motivo por el que Parra necesitaba contar con nuevos y consagrados talentos. Por eso, en estas primeras obras contrató a Corradini para componer la música del estreno de las tres partes, seguramente, aunque sólo se conserva la referencia del pago de la primera. Está en un documento con los gastos de la comedia en AV 1-415-4, y consta «A Coradigni por la composición de la música: 900 reales».

No sabemos cuántos instrumentistas requería esta comedia, pero debían ser unos cuantos, al menos más de los dos músicos contratados a diario. Una comedia de este tipo tenía una pequeña orquesta de cuerdas y vientos, con al menos 8 instrumentistas. Los músicos de la compañía de Parra en estos momentos eran Manuel Ferreira (1º) y Luis Rullet (2º). Manuel Ferreira (también llamado Ferrera y Ferreiras), marido de Mariana de Guevara, era también compositor escénico y, en concreto, compuso la música de *El desprecio vengado* de Nicolás González Martínez. La partitura, como señalamos al hablar de este sainete, se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid (Mus 68-10). En el Archivo de Villa se conserva documentación en la que aparece su nombre, pero básicamente son las escrituras de formación de las compañías. De Luis Antonio Rullet, Rullé o

Villet, tampoco se sabe mucho más, aparte de que tocaba el violón, como se desprende de una documentación reproducida en la *Historia de los títeres* de Varey (1957: 334), en la que consta que Rullete tocó el violón para la compañía de títeres de Antonio Cabañas que trabajó en la Cruz durante la cuaresma de 1758.

En cuanto a la parte visual, por el *teatro* de la comedia y los sainetes se pagaron 5.400 reales de vellón, aunque no consta el tramoyista. Pudo ser Blas Polope (o Polop), a quien hemos citado antes en este trabajo. Fue hermano de Teresa Polope, actriz y mujer del también actor y autor Juan Álvarez, del pintor Benito Polope y de Tomás, cirujano, único de los hermanos que no se dedicó a las artes.

También colaboraron en la puesta en escena un sastre, quien cosió «la bata estrellada de la dama», según consta en el documento de gastos, y el tramoyista Justiniano Álvarez de Faria, que «gobernó el teatro».

2. Reestrenos. La repercusión de la serie.

Como veremos a continuación, la serie tuvo éxito cada vez que se repuso y es notable cómo, tras el estreno de la serie, se repone la serie de Vayalarde -modelo del *Asombro de Salamanca*- inmediatamente. En concreto, la segunda y tercera partes se reponen en 1742 y la cuarta y quinta en 1743. Lo mismo ocurrió tras las reposiciones. Seguramente para el público quedaba claro que ambas series estaban conectadas.

1. Temporadas 1745-48.

La serie volvió a reponerse entera en las temporadas 1745-46, 1746-1747 y 1747-48. En concreto, la primera parte de la serie se repuso del 12 al 22 de febrero de 1746, en el Coliseo de la Cruz, por la compañía de José Parra. La segunda parte se repuso el 4 de febrero de 1747, en el Coliseo de la Cruz. No consta la compañía pero podemos deducir que fue también la compañía de Parra. Según Calderone, hubo una reposición de la tercera parte el 30 de noviembre de 1747.

Como decía Andioc, y citábamos antes, la música es uno de los elementos de significación más importantes de las comedias de magia. Quizás por eso, para los reestrenos, se compuso nueva música y esta vez lo hizo José de Nebra. Según consta en Álvarez Martínez (1996, 50), José de

Nebra puso nueva música a la primera (12 febrero 1746) y tercera partes (30 noviembre 1747). Sería factible pensar que escribió nueva música también para la segunda parte, pero es un dato que no hemos podido confirmar. El cambio de música debía de ser algo que atraía tanto a los espectadores como el cambio de sainetes. Álvarez Martínez (1996: 51) da gran importancia a este cambio de música pues llega a afirmar: Nebra «expresa con su música lo que las palabras no saben decir, esto es, compensa con ella la pobreza del texto. Así pues, sus composiciones immortalizan unas obras dramáticas que por sí solas no habrían perdurado». Aunque no comparto el juicio teatral de la estudiosa, basados en demasiados y dudosos *a priori*, estoy de acuerdo en que el cambio de música y, sobre todo, el hecho de que ésta fuese compuesta por Nebra, debió de ser un importante reclamo para el público madrileño. Nicolás González Martínez colaboró con otros músicos a lo largo de su vida, como Corradini o José Hernando, pero Nebra es sin duda el más importante. Entre 1744 y 1746 el equipo formado por Parra, González Martínez y Nebra había cosechado grandes éxitos con sus zarzuelas, así que el anuncio de los reestrenos se tuvo que asociar con los espectáculos de las anteriores temporadas. De hecho, debía de sonar casi como un cambio de género, de comedia de magia a zarzuela. Todo el mundo debía de estar deseando escuchar las nuevas canciones de *La Gallega* y *La Catuja*.

Los datos de los libros de cuentas de ambos teatros de las temporadas 1745-46 y 1746-47, que se conservan, lo confirman. El Coliseo del Príncipe se inauguró el 5 de junio de 1745 con la zarzuela *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes*, de Cañizares, en la que participaron ambas compañías. Por lo tanto, durante buena parte de la temporada 1745-46, de abril a junio, ambas compañías tuvieron que turnarse para trabajar en el coliseo de la Cruz, como ya habían hecho durante la temporada anterior. Comenzó la temporada 1745-46 el 6 de abril, con la compañía de Petronila Jibaja. Ambas compañías se fueron turnando en intervalos equivalentes de unos 4 ó 7 días, y ambas tuvieron buenas recaudaciones los primeros días, sin ser excelentes (alrededor de 3.000 reales) y decayendo paulatinamente a menos de 1.000. La inauguración del Príncipe causó gran expectación, pues se recaudaron el primer día 5.682 reales, aunque no estuvo más que 13 días en total, y las recaudaciones, a los pocos días, pasaban apenas de 2.000 reales. Seguramente lo que atrajo a los espectadores fue más el nuevo espacio que la zarzuela de Cañizares. Las recaudaciones de la temporada, en general, fueron bastante malas. Las taquillas de las comedias de diario oscilan entre los poco más de 100 y los 900 reales los mejores días. Los ingresos por los autos tampoco fueron especialmente buenos, entre los 3.000 y los 1.000 reales de vellón en ambas compañías, ligeramente mejores los de Petronila con *La divina Filotea*, que los de Parra. Por otro lado, Parra consiguió unas recaudaciones similares a las de los autos en septiembre, con la zarzuela *La colonia*

de Diana, de Nebra y Nicolás González Martínez, y sumamente buenas con la primera parte de *El amante de María* y *Venerable Padre Simón de Rojas*, de y/o exornada por Cañizares, y con sainetes de Nicolás González Martínez. La fiesta se mantuvo en cartel durante más de un mes y, como digo, con ingresos sumamente altos, como también lo fueron los de la reposición de la primera parte de *El asombro de Salamanca*, con la que finalizaron la temporada. En todas las obras de gran espectáculo representadas por la compañía de Parra durante la temporada, que tuvieron buenas recaudaciones, intervinieron Nebra y Nicolás González Martínez, lo que indica que el público estaba deseando asistir a sus creaciones.

La temporada 1746-1747 también trajo dificultades económicas para los cómicos. El rey Felipe V murió el 9 de julio de 1746 y se suspendieron las representaciones hasta el 22 de diciembre. Desde que se inauguró la temporada en abril hasta que se suspendió, los ingresos de Parra fueron siempre sensiblemente mayores, así que quizás por eso Petronila Jibaja decidió retirarse como autora de la otra compañía. Se hizo cargo de la misma, de nuevo, Manuel de San Miguel. Las comedias de navidad tuvieron muy buenas recaudaciones, seguramente porque el público había estado demasiado tiempo sin esta diversión y estaba deseando volver a pisar los teatros. De hecho, la comedia que puso la compañía de San Miguel, *San Diego de Alcalá*, estuvo más tiempo en cartel y con mejores recaudaciones que la de Parra: *Santa Francisca viuda romana*. Así que Parra estrenó *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, e Ifigenia en Tracia*, es decir, una zarzuela de Nicolás González Martínez y Nebra. San Miguel contraatacó con el estreno de la cuarta parte de *El Anillo de Giges* y Parra con una reposición: la segunda parte de *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca*. Curiosamente, esta reposición estuvo más días en cartel y produjo más ingresos que el estreno de Giges. Es posible que este nuevo éxito se debiera a una nueva composición de Nebra -aunque no consta, es factible-, al cambio estético entre ambas series o a otras cuestiones de la materialidad de la representación que desconocemos. Como vemos, se pusieron muchas funciones de teatro: es lógico que los actores quisieran poner este tipo de funciones y recuperar parte del dinero perdido, y que el público estuviera deseando volver a los coliseos -con todas sus posibilidades y esplendor-, después de más de cinco meses de abstinencia.

En cuanto a la temporada 1747-48, en la que se reestrenó la tercera parte, no quedan datos suficientes como para sacar conclusiones, aunque es evidente que tras el éxito de las dos primeras partes, tanto los artistas como el público estaban interesados en ver en escena la continuación.

2. Temporada 1754-55 y 1758-59.

La primera parte de la serie tuvo dos nuevas reposiciones: del 31 de enero al 9 de febrero de 1755 y del 13 al 19 de mayo de 1758, ambas en el Coliseo del Príncipe también por la compañía de Parra. Lamentablemente, no hay muchos datos de la temporada 1754-55, por lo que es difícil sacar conclusiones. Sabemos muy poco de los títulos que se pusieron ese año, pero sí que en Carnaval Parra repuso la primera parte de *El asombro de Salamanca* mientras que la otra compañía, dirigida por la autora María Hidalgo, la tercera parte de *Pedro Vayalarde*. Supuestamente, tras la prohibición de las comedias de santo en 1749, las comedias de magia tomaron mayor impulso. Sin embargo, de los escasos datos conservados de la temporada 1749-50 hasta la que nos ocupa, se puede comprobar que en las fiestas de carnaval se tendió a representar, en esos años, más zarzuelas que comedias de magia. El motivo por el que se volvió a programar comedias de magia es desconocido.

En cuanto a la temporada 1758-59, tampoco sabemos por qué se decidió reponer la serie. Unos meses más tarde, el 23 de julio, se suspendieron las representaciones por la enfermedad de la reina, que murió en agosto, y no se volvieron a abrir los teatros hasta pasado el luto por la muerte del rey, es decir, hasta diciembre de 1759. Es decir, que durante casi un año y medio los teatros estuvieron cerrados y los cómicos debieron buscar otros modos de mantenerse.

3. Siglo XIX.

No hubo más reposiciones de ninguna parte de la serie a lo largo del XVIII, que sepamos, y tampoco en el XX, aunque es posible que se pusiera en el XIX exornada por Lalama, pues hay un manuscrito en la Biblioteca Histórica (Tea 1-88-13) que demuestra que el citado dramaturgo preparó un exorno de la comedia, adecuándola al contexto histórico y teatral, con nuevas escenas.

3. Estreno de la cuarta parte: 1775.

La cuarta parte se estrenó en fecha muy lejana a los estrenos y reestrenos de las anteriores partes: del 30 de enero al 7 de febrero de 1775, por la compañía de Manuel Martínez, especializado en graciosos y gallegos, y que ejecuta el papel de Toribio. El papel de Cristerna lo hace la gallega Sebastiana Pereira, Inés lo hace María de la Chica, conocida como *La Granadina*, tercera dama, e Isabel, la señora Nicolasa, la cuarta dama. De nuevo tiene sentido el estreno de una cuarta parte de la serie que posibilitaba el lucimiento del autor de la compañía y la primera dama. Sebastiana

Pereira, por cierto, no era una actriz joven, teniendo en cuenta que ya aparece como sobresaliente con María Guzmán en la compañía de Manuel Muñoz en 1737 (Ricardo Sepúlveda, 1888: 29). La función consiguió una recaudación regular, desde luego muy inferior a la que consiguió la comedia que representó Manuel Martínez por navidad, que no fue otra que la cuarta parte de *Marta la Romarantina* -y sus sainetes *El sorteo de los milicianos* y *El hambriento en Nochebuena*-, y de la que representó en Carnaval: *El parecido de Túnez* con los sainetes *El alcalde Cabrilla*, 1ª y 2ª partes.

El final de la 4ª parte es bastante subversivo y debió de ser muy rechazado por la nueva sensibilidad que se iba imponiendo. Poco después, en 1778, se prohibieron las comedias de magia, aunque con relativo éxito, y en 1800, con la Reforma teatral, casi todas las comedias del siglo anterior.

Como conclusión, podemos afirmar que la serie tuvo pocas reposiciones, comparada con otras como la de Vayalarde o Marta, pero más que otras comedias de magia que no se repusieron jamás. Sí es reseñable que dichas reposiciones en general se hicieran en momentos de gran necesidad de recaudación, después de momentos de cierre de los teatros, y que siempre se consiguieran buenas recaudaciones, casi como si Parra reservase estas comedias para momentos de crisis.

Por otro lado, cabe preguntarse si la serie influyó en la escritura de otras comedias, no solo de magia, pero, de momento, no he encontrado rastros de ello. Nicolás González Martínez, como mentaremos, influyó notablemente en Ramón de la Cruz, en general, pero no sabemos si éste u otros autores tomaron la serie como modelo para escribir otras.

CAPÍTULO 4.

NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ.

My ideal when I write about an author is to write nothing which might cause them sadness, or if they are dead, which would make them weep in their grave: to think about an author on whom one writes. To think about them so strongly that they can no longer be an object and one can no longer identify with them. To avoid the double ignominy of erudition and familiarity. To give back to an author a little of that joy, of that force, of that amorous and political life which they were able to give, to invent

(Deleuze, *Dialogues, with Claire Parnet*, París, Flammarion, 1977)

Nicolás González Martínez es uno de los autores más prolíficos y menos estudiados del siglo XVIII, como veremos. No es por ello extraño que la atribución de la autoría de muchas de sus obras sea muy reciente y, en algunos casos, todavía esté sin determinar. En cuanto a la serie objeto de nuestro estudio *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* y *Asombro de Salamanca*, existe una cierta polémica entre los pocos estudiosos que se han ocupado de ellas acerca de si todas las comedias de la serie fueron escritas por Nicolás González Martínez o no. Ada Coe, por ejemplo, en su *Catálogo bibliográfico y crítico*, recoge una crítica de una representación de la obra que reza así: «*A falta de hechiceros lo son también los gallegos*, gran comedia de magia,

Cruz, 30 junio-12 julio 1819. (Diario). Por Nicolás Fernández, según Moratín» (Coe, 1987: 5). Por eso, al final del catálogo, en la lista de autores, Ada Coe atribuye la comedia a Nicolás Fernández de Moratín, junto a: *El barón*, *El café*, *La escuela de maridos*, *Guzmán el Bueno*, *Hamlet*, *Hormesinda*, *Lucrecia*, *La lugareña orgullosa*, *El médico a palos*, *El médico por la fuerza*, *La mogigata*, *La petimetra*, *El sí de las niñas*, *El viejo y la niña*, *El casamiento desigual*. Como vemos, una mezcla de títulos de los Moratín, padre e hijo, además de la comedia que nos ocupa, de un autor totalmente opuesto y seguramente despreciado por ambos. De todos modos, en el catálogo de Coe (1987: 250) sí aparece Nicolás González Martínez, pero solo se le atribuye un título: *Dar honor el hijo al padre*.

Las fuentes, sin embargo, confirman la autoría de Nicolás González Martínez por lo menos para las tres primeras partes de la serie. Según se señala en la ficha de la Biblioteca Nacional, el manuscrito *Obras de Nicolás González Martínez*, con signatura R/60 -en el que están, entre otras obras, las tres primeras partes de *El asombro de Salamanca-*, proveniente de la colección de Agustín Durán, es autógrafo de González Martínez, excepto la serenata *La dicha en el precipicio* y parte de la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa*. Efectivamente, al final de la primera comedia recogida en el tomo, *La colonia de Diana*, en la hoja 36v, aparece la firma del autor. Esta firma está escrita con la misma caligrafía que el resto del volumen. Si bien no vuelve a aparecer la firma completa, sí encontramos la rúbrica de la misma al final de cada comedia de nuestra serie. Tras cotejar la letra y firma de este manuscrito con las censuras llevadas a cabo en la realización de su trabajo como Censor de Comedias y una carta autógrafa recogida en el manuscrito *Colección de poesías del siglo XVIII*, también en la Biblioteca Nacional (MSS/3713), y que estudiaremos más adelante, comprobamos que se trata en todos los casos de la misma letra y firma. Por lo tanto, las tres primeras partes de la serie de la maga Cristerna habrían sido escritas por González Martínez sin ningún género de duda.

En cuanto a la cuarta parte, tanto Calderone como Andioc y Coulon dicen que es anónima, pero los apuntes de la Biblioteca Histórica de Madrid la atribuyen también a González Martínez (si bien la letra de dichos apuntes no es autógrafa de González Martínez), basándose en el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Jaguellónica de Cracovia (Ms. Hisp. Quart. 67), que da esa autoría. Las dudas sobre su autoría provienen, sobre todo, de la falta de datos biográficos del autor. Se desconoce el año de nacimiento y muerte, por lo tanto 1775, año de estreno de la última parte de la serie, parece una fecha alejada de los años en que está más documentada su actividad como dramaturgo y censor, las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Álvarez Barrientos señala

que existen cartas de pago para el autor hasta 1766¹¹³. Efectivamente, en el manuscrito de la comedia *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante*, de Juan de la Hoz y Mota, que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid (Tea 1-15-4, A), consta la firma de Nicolás González Martínez junto a Armendáriz, Juan Cruz Martínez, Delgado y Mata, con motivo de las diligencias administrativas realizadas el 26 de septiembre de 1766¹¹⁴. La firma es la suya, pero el trazo es inseguro, lo que podría evidenciar tanto una edad avanzada como el estar aquejado de alguna enfermedad. Teniendo en cuenta que su letra y firma recuperan la normalidad en años posteriores, la última posibilidad es la más factible. Si, además, consideramos la fecha, también hay que contemplar la posibilidad de que pudiera haber sido herido en el motín de semana santa, como tantos otros madrileños.

Sin embargo, en años posteriores, 1768 y 1769, constan diligencias administrativas en otras obras conservadas tanto en la Biblioteca Nacional como en la Biblioteca Histórica de Madrid. Por lo tanto, nuestro autor todavía estaría vivo en 1769 y ejerciendo su trabajo de censor de comedias. Por supuesto, este dato no sirve para afirmar fehacientemente la autoría de González Martínez pero sí abre esa posibilidad. Un estudio más pormenorizado del estilo y contenido del texto, cotejado con el resto de partes de la serie, me inclina a barajar la hipótesis de que González Martínez fue, también, el autor de la cuarta parte.

1 Vida.

Sobre Nicolás González Martínez sabemos muy poco a pesar de que se conserva bastante documentación original concerniente a él. Se conservan algunas obras suyas, incluso autógrafas, documentación relativa a su cargo público como censor de comedias, un memorial dirigido a un marqués y un romance dirigido a Nipho, las partituras que algunos músicos con los que colaboró compusieron para sus comedias, pero casi ningún dato biográfico¹¹⁵.

113 No he podido encontrar las cartas de pago en la signatura que señala Álvarez Barrientos (AV 4-66).

114 En el registro de la Biblioteca figura 1776, pero se trata de un error.

115 Como dato curioso podemos señalar que en una página de divulgación, «La web de las biografías» <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gonzalez-martinez-nicolas>> [fecha de consulta: 10/11/2013], consta al menos su nombre, y poco más:

Prácticamente nada sabemos de la vida de este comediógrafo que nació hacia mediados del siglo XVIII y que obtuvo cierto éxito. Ciertamente, la general condena que ha caído sobre el teatro dieciochesco ajeno a la línea reformista de los ilustrados ha impedido tanto conocer las biografías de los autores como sus propias obras. En el caso que nos ocupa, nos consta el título de una comedia (*A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, de 1742) y la zarzuela *No hay perjurio sin castigo* con música de José de Nebra, maestro de música de la reina Bárbara de Braganza, dato que puede servir para fechar, en cierta medida, esta pieza, de la que no nos consta año de representación.

Huerta Calvo ni siquiera lo menciona en *Historia del teatro breve en España* y, en *Teatro español de la A a la Z*, dice algo más que la página de divulgación citada en la nota anterior:

González Martínez, Nicolás (siglo XVIII)

Dramaturgo. Se desconoce su cronología exacta. Fue el sustituto, en 1747, de Cañizares en la especialidad de “composición de comedias y zarzuelas nuevas y remiendo de las antiguas”. En 1751 fue nombrado por el corregidor de Madrid censor de comedias, sustituyendo a Bernardo José Reinoso; ocupó este cargo hasta el 16 de diciembre de 1766. entre 1743 y 1753 era el ingenio de la compañía de Parra para arreglar comedias antiguas, exornar otras más recientes y componer sainetes. Escribió González Martínez comedias como *El amante de María, el venerable padre Simón de Rojas* (en dos partes), *Fe de Abraham y sacrificio de Isaac*, *El mayor blasón de España* (de 1744), *Hay venganza que es clemencia* (representada en el teatro de la Cruz, en noviembre de 1748) o *Los trabajos de Job* (de 1754); óperas (*No todo indicio es verdad*, estrenada el 18 de septiembre de 1744), sainetes (*Las bodas a bulto*) y zarzuelas (*No hay perjurio sin castigo*); destacó González Martínez en el género zarzuelístico con piezas como *Donde hay violencia no hay culpa*, de 1744, musicada por Nebra; recurre este autor, a diferencia de su predecesor Cañizares -afecto a la mitología-, a una temática más próxima a la de la ópera seria contemporánea, con argumentos de la historia griega y romana. [Herrera Navarro, 1993; Leza, 2003] (Huerta Calvo, 2005: 333).

Muchas son las voces que en los últimos tiempos vienen reclamando un estudio sobre este autor fundamental en las décadas centrales del siglo XVIII. Efectivamente, Rainer Kleinertz señala con sorpresa «Para un autor central para la zarzuela en los años cuarenta del siglo XVIII, Nicolás González Martínez, aún no existe ningún trabajo monográfico» Kleinertz (1998: 9). Igualmente piensan Mireille Coulon (2012) y Herrera Navarro (2009), quienes lo consideran el sainetista más importante de las décadas citadas. Además, hay citas a su trabajo en la tesis ya clásica sobre la comedia de magia de Joaquín Álvarez Barrientos (1986, 2011), en los también clásicos catálogos de autores y obras de Cayetano Alberto de la Barrera y Leriado (1860), Andioc y Coulon (1999), Aguilar Piñal (1981-2002), Herrera Navarro (1993), Fernán Gómez (1993) y en estudios más recientes de Germán Vega García-Luengos (1998), María Salud Álvarez Martínez (1993, 1997, 2007), Lourdes Albuixech (2010), Reiner Kleinertz (1996, 2004), José Máximo Leza (2003) y Vellón Lahoz y Mas (Vidal i Salvador, 1991). Todos ellos ofrecen informaciones parciales sobre el autor.

Por mi parte, a continuación pretendo reunir los datos que hasta el momento nos constan de González Martínez. Aunque, lamentablemente, seguirán existiendo huecos, espero contribuir a un mayor conocimiento de este ingenio.

1.1 Datos biográficos.

Desconocemos las fechas y lugares de nacimiento y muerte del autor don Nicolás González Martínez. La primera referencia cronológica que he encontrado se halla en la *Escritura de obligaciones de ambas compañías en el año de 1733*, en el legajo con signatura 1-415-4, del Archivo de la Villa de Madrid. En concreto, en la escritura de formación y obligaciones de la compañía en la que era autora Juana Orozco, además de todos los componentes de la compañía firman en calidad de testigos, con fecha de 11 de julio de 1733, «Blas Polope, Nicolás González y Julián Sendín, residentes en esta corte». Comprobamos, pues, que en 1733 Nicolás González es alguien cercano a las compañías, aunque desconocemos su ocupación por entonces. No parece que estuviera emparentado con nadie, pues ni actores ni actrices tienen los apellidos González o Martínez, pero tampoco los músicos u otros trabajadores del teatro de los que se tiene constancia en los papeles de las compañías. En cuanto a los otros dos testigos, de Julián Sendín no se sabe nada, pero Blas Polope es por estas fechas un conocido constructor de *teatros*, es decir, de tramoyas y mutaciones, además de hermano de la actriz Teresa Polope¹¹⁶. Hay datos de pagos por distintos teatros para representaciones de gran espectáculo como autos y funciones de Navidad desde el año 1706, en el documento *Cuenta del aprovechamiento de los dos corrales de comedias*, del Archivo de Madrid, con signatura 2-457-14. También en los libros de cuentas de los corrales de la Cruz y el Príncipe de distintas temporadas¹¹⁷. En el mismo documento del que venimos hablando (AV 1-415-4), aparece un pago a Polope por las mutaciones de *Don Juan de Espina* en el año 1740, para la compañía de Parra. Dada la previsible diferencia de edad entre Polope y Nicolás González, no puedo evitar especular si no serían éste último y Julián Sendín ayudantes de Polope por estas fechas. Por el estudio de Herrera Navarro (2009: 17-18) sobre los saineteros, sabemos que muchos escritores populares provenían de las capas sociales más bajas y ejercían otra profesión vinculada al teatro, como cómicos (José Concha, Bartolomé Ibáñez, Sebastián Vázquez, Felix de Cubas o Luis Mocín) o apuntadores (Eugenio Morales, Fermín del Rey o González del Castillo), pero también podían ser funcionarios (Ramón de la Cruz y Laviano) o escribanos (Domingo Ripoll, Juan Manuel López Fando o José Calvo de Barrionuevo). Por lo tanto, no sería en absoluto raro que Nicolás González Martínez hubiese empezado su vida laboral ejerciendo otra profesión vinculada al teatro y, entre ellas, la de aprendiz en un taller de escenografía. De hecho, en su obra es relevante el gusto

116 Teresa Polope estaba casada con el también actor y autor Juan Álvarez. Blas y Teresa tenían otros dos hermanos, el pintor Benito Polope y Tomás, cirujano, único de los hermanos que no se dedicó a las artes.

117 A modo de ejemplo y sin pretensión de exhaustividad, en los documentos del Archivo de Madrid: AV 1-387-1, 1-388-1, 1-389-1.

por incluir escenas de construcción de edificios -como en su exornación de *La colonia de Diana*¹¹⁸ y en *No hay perjurio sin castigo*¹¹⁹-, y su interés y conocimiento de la escenografía. En concreto, la maga Cristerna, primera dama de *El asombro de Salamanca*, aparecerá caracterizada como una escenógrafa en la primera, segunda y tercera partes de la serie.

Teniendo en cuenta que a la mayoría de oficios teatrales se accedía por parentesco, buscar otros González y Martínez podría ser útil para encontrar familiares y, por tanto, datos biográficos sobre el autor. Hay varios actores con el apellido Martínez desde finales del siglo XVII, pero en ningún documento consultado aparece relación de parentesco con González Martínez. Era frecuente, en el caso de los actores, alguna mención por un motivo u otro a este tipo de relaciones. La ausencia no es indicativa de nada, pero me lleva a buscar entre otro tipo de trabajadores del teatro. Ambos apellidos son frecuentes y, aunque aparecen mozos de aposento con estos apellidos, las posibilidades más factibles me parece que se encuentran en el mundo de la construcción de decorados y la tramoya, como he dicho. En *Fuentes para la historia del teatro en España*, vol. VI, de Davis, Varey y Shergold, que recoge datos de los años 1687 a 1699, aparecen pagos por llaves y reparaciones a un tal Antonio Martínez, maestro de obras, alarife (arquitecto). Por otro lado, en el legajo AV 1-377-1, conformado por numerosos documentos, aparece otra pista interesante. Entre otros papeles, hay listas cosidas de gastos de distintas obras, compañías y años, aunque no siempre aparece la fecha. Así, firman autores de compañía como Inestrosa, San Miguel, Parra, Juana Orozco, Cerquera, aunque muchas veces firman Parra por Inestrosa y Matías Orozco por su hermana Juana que, como consta en otros documentos, no sabía escribir. Entre estos documentos cosidos, aparece una lista de los «Asistentes de la comedia del *Mágico de Salerno*», con los salarios, que transcribo:

Maestro Blas Polope	10
Oficial Roque del Campo	8
Manuel López	7
Ventura González	6
Blas López	6
Gabriel Clavijas	6
Cortina	6

118 En esta obra se incluye una escena en la que los protagonistas hablan con un maestro de obras sobre la marcha de la obra de construcción del templo de Diana. La escena no aporta nada a la acción, pero sitúa en las tablas y da voz a un trabajador de este tipo, cosa poco frecuente, por no decir inaudita en el teatro de esta época.

119 En esta zarzuela los dioses Apolo y Neptuno aparecen caracterizados como albañiles. Como tales, muran la ciudad de Troya por encargo de su rey, Laomedonte. La trama gira alrededor del incumplimiento de la promesa que Laomedonte había hecho a los dioses a cambio de esta obra y del castigo del rey llevado a cabo por estos.

Otro trabajador del teatro que aparece con frecuencia en los documentos por estas fechas, y con el mismo apellido, además de este Ventura González, es Valentín González, cerrajero. Por supuesto, no podemos afirmar ni confirmar ningún parentesco de nuestro autor con estas personas u otras. De momento, son especulaciones y posibles caminos a seguir para conocer algo sobre los orígenes del autor. Aunque tenemos muy pocos datos, como decimos, sobre su vida personal, su vida laboral está bastante bien documentada.

Herrera Navarro en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, hace constar que «Entre 1743 y 1753 es el “ingenio” de la compañía de José Parra, para arreglar comedias antiguas, “exornar” comedias más recientes y escribir sainetes. Sin embargo, esta actividad queda documentada hasta 1761» (Herrera Navarro, 1993: 225). En realidad, como sabemos, González Martínez ya es dramaturgo de la compañía de Parra en las temporadas 1741-42 y 1742-43, en las que se estrenan las tres primeras partes de la serie del *Asombro de Salamanca*.

En la introducción a su *Métrica narración o breve poema histórico, Origen, olvido, restauración y culto de María Santísima del Consuelo, que a sus santísimos pies consagra Don Nicolás González Martínez*, impresa en Madrid por Antonio Marín en 1743, el padre Fr. Juan de la Concepción, carmelita descalzo, dice: «Bien sé, que el Autor es conocido por otras Obras; pero creo, que en virtud de esta ha de ser conocido por más Autor» (González Martínez, 1743: 4). Es decir, que de ser cierto lo que se dice aquí, en 1743 ya sería don Nicolás un autor conocido y reconocido. No tenemos noticia, sin embargo, de otras obras del autor estrenadas antes de 1741, por lo que es difícil saber si la presunta fama la obtuvo *solo* por el estreno de las tres primeras partes de *El asombro de Salamanca*.

Esta *Métrica narración* consta de un canto primero en el que se narra la historia de la Virgen del Consuelo, y un canto segundo en el que se describen las «Solemnes fiestas, con que este año de mil setecientos y cuarenta y tres manifestó la Villa el amor, que tiene a su milagrosísima Patrona». En agosto de 1743, por lo tanto, González Martínez asistió a las fiestas patronales de Ciempozuelos. Si el autor tenía alguna relación con la villa u otra población de La Sagra, es algo que todavía no podemos confirmar ni descartar.

Entre 1741 y 1751, Nicolás González Martínez escribió numerosas obras, sainetes y zarzuelas que estudiaremos más adelante y en el apéndice dedicado a su obra. Colaboró con

músicos como José de Nebra, Manuel Ferreira (músico de la compañía de Parra) y Coradini¹²⁰, y sus obras se representaron tanto en los coliseos públicos como en teatros privados de nobles con motivo de distintas conmemoraciones, como también veremos más adelante.

En mayo de 1751, González Martínez es nombrado censor de comedias. En el Archivo de la Villa de Madrid se conserva el *Nombramiento para censor de comedias hecho en favor de don Nicolás González Martínez*, con signatura 1-185-25. Transcribo a continuación el texto del documento completo:

Mayo de 1751.

Nombramiento para censor de comedias a don Nicolás González Martínez.

Para la plaza de Censor de comedias que se halla vacante por muerte de don Bernardo Reynoso, he nombrado a don Nicolás González Martínez para que la sirva con el mismo sueldo, y circunstancias que la obtuvo el referido, y en ínterin que se le despacha título le pondrán V[uesas]M[ercedes] en posesión, remitiéndole todo lo que ocurriere perteneciente al empleo, y dando aviso de este nombramiento a la Contaduría del Propio de Comedias para que en ella conste.

Dios guarde a V[uesas]M[ercedes] a. comod.

Aranjuez, 21 de Mayo de 1751.

Fdo. El Marqués de Rafal.

(Sres. Don Ambrosio Negrete, y don Blas Ruiz Bayllo)

También se conserva en el archivo una «minuta de una certificación nombrando fiscal de teatro a don Francisco Cuadros, y censor de los mismos a don Nicolás González *Hernández* [sic]», de 1755, con signatura 1-97-62. Es evidente el error del segundo apellido que, sin embargo, en el nombramiento aparece correctamente. Transcribo parte del texto:

[...] Por los libros de la contaduría de la administración de Propio de Comedias de esta Villa que está a mi cargo, Certifico que por orden del Ilustrísimo Obispo de Sigüenza [...] 10 de enero del pasado 1751, en ausencia del señor marqués de Rafal, corregidor y superintendente general que fue de sisas [...] nombró fiscal de comedias a don Francisco de Cuadros en lugar y por fallecimiento de don Joseph de Cañizares con las mismas circunstancias, sueldo y emolumentos que su antecesor le obtuvo, y por otra orden del expresado marqués de Rafal [...] el 21 de mayo del citado año, se nombró censor de comedias a don Nicolás González Martínez por fallecimiento de don Bernardo Reinoso, y en la propia conformación que le sirvió este, como todo lo referido consta de las citadas órdenes que quedan con los papeles [...], cargo y envío de decreto del exc. sr. don Francisco Luján, corregidor y superintendente general de sisas con fecha de 3 de este mes. Doy esta certificación y que conste en la contaduría de sisas. 16 de junio de 1755.

120 También conocido como Coradigni o Corradini, escojo el nombre por el que se le conoce hoy día.

Por lo tanto, a pesar de lo que dice Álvarez Barrientos: «Sucedió a Cañizares, como censor de comedias, se conservan cartas de pago desde 1752 hasta 1766, durante los años en que A.P. Fernández fue fiscal de ellas (Almacén de la Villa, 4-66)» (Álvarez Barrientos, 2011: 486-7), en realidad González Martínez sucedió a Reinoso como censor, pues Cañizares era fiscal y le sucedió Francisco Cuadros. Independientemente de las cartas de pago, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Histórica de Madrid se conservan ejemplares de comedias cuyas diligencias administrativas están firmadas por Nicolás González Martínez en años posteriores. En concreto, se trata de *Acrisolar la Lealtad a la Vista del Rigor. Por Fama, Padre y Amor*, anónima, 07-V06-1768, y de *Con la Virtud, y el Valor tiene el trono duración*, una traducción de la *Semiramide riconosciuta* (1729) de Metastasio, el 24-05-1769, ambas en la BHM, y el sainete *Los ciegos llenos de ideas*, de Manuel del Pozo, con licencias de 1769, conservado en la BN. También en 1769 estrenó *Dar honor el hijo al padre* y algunos sainetes, según afirman Andioc y Coulon en su *Cartelera*. Estas son las últimas noticias que tenemos sobre el autor. Como en 1770 se eliminarían las figuras y empleos del fiscal y censor de comedias por la reforma del Conde de Aranda, no sabemos si Nicolás González Martínez murió en 1769 o en fechas posteriores y, por tanto, qué fue de él. Tras el estudio de su obra, sin embargo, pienso que siguió escribiendo e intentó estrenar sin éxito. En concreto, su obra *La impiedad y la traición ceden a la compasión* parece contener ciertas alusiones históricas y también autorreferenciales que indicarían que siguió vivo, al menos por un tiempo, pero caído en desgracia.

En la Biblioteca Nacional se conserva un manuscrito autógrafo de Nicolás González Martínez que da nuevas pistas sobre el autor. Se encuentra en las páginas 85 a 88 de un volumen que lleva por título *Colección de poesías* (BN Mss/3713), escritas por diferentes autores, muchos de ellos anónimos, en distintas fechas del siglo XVIII, y que tiene 155 hojas de un tamaño de 22 x 16 cm. y otros. Se trata de un *Memorial presentado al Excelentísimo Señor Duque por don Nicolás González Martínez*, que transcribo a continuación:

Excelentísimo Señor.
Señor.

Yo aquel, que a la sombra
de sus benignos reflejos,
viví, porque sus piedades
me han perpetuado el aliento;

Hoy, a sus excelsas plantas
vuelvo a molestarle: pero

con necesidad y urgente,
¿cuándo un pobre no es molesto?

Bien sé, señor, que ha muy poco,
que una tropelía temiendo,
recurriendo a su grandeza,
me vi, por su mano, absuelto

Y que mi acreedor pagado,
y yo de él mal satisfecho,
por más que fui el delincuente,
él fue, en tal causa, más reo.

Sé que tanto importunarle,
quizá le causará tedio,
a no ser su corazón,
tan grande, como su pecho.

Sé, que de imitar a Dios,
se precia siempre, supuesto
que con pedir cada instante,
quiere que le estén pidiendo.

Sé, en fin, que aquello que es gracia
no es Justicia; todo esto
sé, Señor: más también sé,
que yo que comer no tengo.

Que el Pan, no me faltaría,
merecí oírle, halagüeño,
tal vez, efecto bizarro,
de sus esplendores regios:

más desde que inexistente
con su memoria me advierto,
como, como por milagro
de los que en la Corte vemos.

Ya con uno, ya con otro,
una vez más, y otra menos,
es tener, para el convite,
estómago aventurero.

Si con versos se pudieran
hacer ollas, fuera bueno,
mas si hacerlos da más hambre,
¿quién se arrojará a comerlos?

Los de Calderón, a donde
hay más substancia, y más nervio,

ni aún para una colación,
hay substancia para ellos.

Hay también, que yo me sirvo
a mí propio, en lo que puedo,
más porque me sirva en algo,
alguien, a quien pagar, tengo.

Corre ligera la casa,
no obstante que me esté quedo,
por lo que me hace visitas,
un fraile, aunque soy soltero.

Interior y exteriormente,
lienzo y paño come el cuerpo,
y los pies quieren vestido,
solo por andar en cueros.

Tal estoy, que hasta la capa,
que me sirvió cuatro inviernos,
cansada ya, de sufrirme,
me quiere dejar al fresco.

Si me acompaña, es de noche,
que es vergonzosa en extremo,
pero capa más raída,
no la tiene el universo.

De si escapa, o si no es-capa,
puede formarse argumento;
mas de estas disputas, ella
para sí, se está riendo.

Hasta el ser Hombre, Señor,
es para el pobre, tormento,
porque, aún pagando, se mira
desollado de un barbero.

Pues de todo, me sacaba
su generosidad; puesto
que a alimentarme venía
todos los meses, el cuervo.

Pero, desde que una muerte,
dejó a tantos, falleciendo,
me miro yo, agonizando,
entre si vivo, o si muero.

Bien, que nada me contrista,
pues miro, de salud lleno,

al que hacer puede el milagro
de dar la vida a este muerto.

Para otro, era pedir mucho,
más no, para los esfuerzos,
de quien es, con un suspiro,
capaz de tales portentos.

Yo tengo la confianza,
señor, de que en año nuevo,
mi desgracia se destruya,
si a su compasión atiendo.

Porque se ha inferido siempre,
de sus piadosos excesos,
que le acredita lo Grande,
amparo de lo pequeño.

Exc[elentísi]mo Señor.
Señor.
A l[os] p[ies] de V[uestra] exc[elencia]

En principio, desconocemos la fecha de dicho memorial y a quién va dirigido. Lo que parece quedar claro es que, en el momento en que escribe esta petición, González Martínez se encuentra sin recursos y con mucha necesidad, ya que afirma no tener para comer o vestir -aunque tampoco podemos descartar que la descripción de su pobreza sea meramente retórica-. También nos hace saber que es soltero -y seguramente sin hijos a su cargo ni parientes que le puedan socorrer-, que durante un tiempo contó con la protección del duque a quien va dirigido el memorial, y que en otro momento de su vida, cercano en el tiempo al momento de escribir éste, tuvo un problema con la justicia por causa de una deuda.

Nos preguntamos quién puede ser el duque. Los duques con los que nos consta que el autor tuvo algún tipo de relación son el duque de Arcos y el duque de Medinaceli. En el carnaval de 1740, la compañía de Antonio Inestrosa representó la 2ª parte de *Marta la Romarantina*. En dicha ocasión, el duque de Arcos pagó la música y al ingenio, además de 4.000 reales de vellón para la compañía (AV 1-415-4). Se trata del IX Duque de Arcos, Manuel Ponce de León (1720-1744). Suponemos, entonces, que no es la primera ni única vez que el duque de Arcos tiene algún gesto de este tipo, y que es persona cercana a las compañías, aunque no podemos aportar de momento datos más precisos. Le sucedió en el título su hijo, Francisco Ponce de León y Spínola, que fue X duque de Arcos de 1744 a 1763, año en que murió. Contrajo matrimonio el 27 de septiembre de 1745 con María del Rosario Fernández de Córdoba y Moncada (Madrid 14/05/1732 - Madrid 17/11/1773).

No tuvieron descendencia, por lo que le sucedió en el título su hermano Antonio Ponce de León y Spínola (1726-1780), XI duque de Arcos. La conexión de González Martínez con el X duque de Arcos tiene lugar en el año 1747, en el que se representa y publica la obra *Nunca es culto la crueldad y Ifigenia en Tracia*, fiesta que representó la compañía de Parra el 15 de enero de ese año. En la edición de la obra aparece una dedicatoria a la Excelentísima Señora Duquesa de Arcos, Maqueda y Nájera, etc., Doña María del Rosario Fernández de Córdoba, Moncada, Espínola y la Cerda, etc. Entre otras cosas, el autor escribe que pone su fiesta «a los pies de V. E. bien cierto de que solo a ellos tendrá algún mérito, por el que su protección pueda comunicarla» (González Martínez, 1747: 6-7). Suponemos que una dedicatoria de este tipo no sale de la nada, sino que se debe a una relación previa de algún tipo. Por la diferencia de clase, esta relación solo puede ser de mecenazgo o protección. En concreto, la Duquesa de Arcos es hija del Duque de Medinaceli con quien, como hemos anunciado, González Martínez tiene otras conexiones.

En cuanto a su relación con el duque de Medinaceli, Luis Antonio Fernández de Córdoba y Spínola (Madrid, 20 de septiembre de 1704 - Madrid, 14 de enero de 1768), XI duque de Medinaceli, González Martínez escribió las zarzuelas *Donde hay violencia no hay culpa* (1744) y *No hay perjurio sin castigo*, que se representaron en el Coliseo del Duque, la segunda con motivo del feliz desposorio de su hijo el Marqués de Cogolludo (título que ostentan los herederos del ducado de Medinaceli). Se trata de Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba (Madrid, 10 de noviembre de 1730 – Madrid, 24 de noviembre de 1789), quien contrajo matrimonio con María Javiera o Francisca Gonzaga di Castiglione (1731-1757), hija de Francesco Gonzaga, I duque de Solferino el 8 de mayo de 1747. Según Álvarez Martínez (1993: 51), sin embargo, la boda se celebró el 2 de abril de 1747.

Hay dos indicios en el texto que nos permiten sospechar que González Martínez dirigió su memorial al duque de Medinaceli. El ducado de Medinaceli se fundó en 1479 y tiene asociada la Grandeza de España, a la que se refiere González Martínez al final de su memorial, desde 1520. Además, el autor alude a que en la casa del destinatario ha ocurrido una muerte recientemente. Podría estarse refiriendo a la muerte de la esposa del duque, María Teresa de Moncada y Benavides, acaecida en 1757. Esta fecha sería posible a tenor de la letra y firma del memorial, que son claras y denotan un pulso firme. De ser la fecha del memorial 1757, podemos suponer que recibió la ayuda del Duque y que en parte se recuperó de esta situación extrema, como anuncia al final de la misiva:

Yo tengo la confianza,

señor, de que en año nuevo,
mi desgracia se destruya,
si a su compasión atiendo.

En todo caso, González Martínez siguió escribiendo y estrenando en la década de los 60.

Pero, en 1757 González Martínez trabaja como censor y como dramaturgo. Aunque el salario es mínimo, la extrema necesidad que describe parece desproporcionada. La situación en que se encuentra parece más propia de alguien sin ningún tipo de recursos o ingresos. De seguir vivo tras su despido como censor en 1770, éste sería el caso. De encontrarnos en una fecha posterior a 1770, el marqués de Medinaceli sería Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba.

Aunque bien puede ser de fecha anterior. En ese supuesto, la situación de miseria descrita por Nicolás González confirma lo que Herrera Navarro nos cuenta sobre las penurias económicas de los escritores populares. El estudioso recoge una cita de Mariano Luis de Urquijo (1791) quien, refiriéndose a sus contemporáneos, dice: «Un poeta es un hombre extravagante y sucio» y los acusa de ignorantes. Añade: «Zavala y Zamora (1792), en una loa alegórica en que le contesta, reconoce la miseria y pobreza en que se encuentran ambos gremios [cómicos y dramaturgos] pero defiende la dignidad» (Herrera Navarro, 2009: 30). Lamentablemente, ningún otro indicio, de momento, nos permite datar el memorial y determinar la relación que González Martínez tuvo con el duque a quien va dirigido.

Se da el caso de que en este mismo manuscrito, *Colección de poesías*, hay un par de documentos interesantes para nuestro estudio. Unas páginas antes del memorial hay otro texto de González Martínez, en este caso un romance satírico dedicado a Nipho, y unas páginas después, un poema en el que un poeta forastero describe las cualidades de las dos compañías. Nos referiremos a ellos más adelante. Lamentablemente, aunque podemos deducir la fecha aproximada de estos poemas, no podemos inferir que los documentos recogidos en la *Colección* estén en orden cronológico, por lo que no ayuda a datar el memorial.

En todo caso, con este memorial se confirmaría que González Martínez, además de sus ingresos como censor de comedias y como dramaturgo, contó durante un tiempo con la ayuda mensual de un duque, probablemente el de Medinaceli. Sería interesante saber si esta ayuda se debe a un simple mecenazgo, o al pago de alguna misión concreta y excepcional. También se confirma que, aunque no conste familia, González Martínez tuvo amistades y apoyos aparte del duque de

Medinaceli. Al estudiar sus obras iremos viendo todas las personas con las que se relacionó en su trabajo. Con muchas de ellas le unía una sincera y estrecha amistad. Es el caso de José de Nebra, compositor con quien colaboró en numerosas de sus piezas. González Martínez estuvo en el lecho de muerte del músico. Como Álvarez Martínez especula, «es indudable que si Nicolás González Martínez firma el testamento de José de Nebra, pues la enfermedad de éste lo incapacitaba para ello, es porque se encuentra al lado del amigo en sus últimos momentos» (Álvarez Martínez, 1993: 50). Así es. El 9 de julio de 1768 el nombre de Nicolás González Martínez aparece junto a otros como testigo en el testamento de Nebra y, entre todos, es el encargado de presentar el documento ante la autoridad competente para producir los efectos jurídicos derivados del mismo.

Sin embargo, de confirmarse que este memorial es posterior a 1770 y que también lo es su comedia *La impiedad y la traición ceden a la compasión*¹²¹, ciertas indicaciones en el texto darían a entender que no consiguió la ayuda esperada del duque. En la comedia, el gracioso Baqueta ha escrito unos versos al Duque y pide a la graciosa:

Baqueta: Leonora
vente conmigo, que quiero
que des voto en cierta obrilla
que hice de coplas, en verso,
para presentarla al duque (f. 75 r-75v).

El gracioso aparece en los momentos más climáticos de la fábula intentando que alguien lea sus versos, cosa que no consigue, así que se duele constantemente de lo mal que tratan a un pobre ingenio como él.

Baqueta: Si aspirar gran señor, puede un criado,
que os sirvió mal, a dedicar atento
a su amo, su ningún entendimiento,
admitid, pues, con estos desvaríos
desleídos en papel, los sesos míos.
[...] ¡Bueno es, cuando a dedicarle
mis pobres trabajos vengo,
hallan lástimas! ¿Mas cuándo
no sobran en los ingenios?
[...] Mas no creí que a mi ciencia

121 La obra está basada en un hecho histórico, el de el Falso Demetrio I, zar de Rusia que ocupó el trono durante once meses, de 1605 a 1606, aduciendo ser el hijo de Iván el Terrible quien, en realidad, había muerto en un atentado. En la trama de González Martínez, Amelia, única hija del rey de Rusia, debe casarse con su primo Carlos si quiere acceder al trono. Enamorada de Federico, trama matar a Carlos y sustituirlo por Demetrio. Carlos lo descubre todo, la perdona y, al final, se celebra la boda.

se tratase con desprecio.
[...] ¿Dónde tendrá descanso un pobre ingenio,
que estudiando en zalemas y agasajos,
no hay uno que le premie sus trabajos? (ff. 78r-84r).

Sobre su carácter, por lo tanto, sabemos muy poco. En sus obras hay elementos autorreferenciales, como hemos visto, que pueden darnos alguna pista. En *Santo, esclavo y rey a un tiempo*, la graciosa Enriqueta comenta:

Enriqueta: Pierres, ¿sabes qué he pensado?
 Que no hay en este argumento
 lances de amor, por lo que
 debe de ser este ingenio
 adusto, y mal humorado (p. 21).

Sea esta la imagen que él tiene de sí mismo o los otros tienen de él, es posible que acabara sus días en la pobreza más absoluta, incluso en la mendicidad, y no de muy buen humor.

Hasta aquí hemos supuesto, como los estudiosos que hemos ido citando (Álvarez Barrientos, Coulon, Herrera Navarro, etc.), que nuestro autor proviene de las capas más bajas de la sociedad, y por eso apuntábamos que, quizás, podría haber sido aprendiz de Polope en su taller de escenografía. Así se sitúa el mismo autor al autorretratarse como el gracioso Baqueta en *La impiedad y la traición ceden a la compasión*, por ejemplo. No quiero dejar de proponer otra hipótesis, poco probable pero atractiva. ¿Y si la condición de González Martínez no fue tan baja como asumimos? Por lo que sabemos, nuestro autor no solo tiene una buena educación y una basta cultura, sino que es uno de los que introduce a Metastasio en España. Algunos afirman que quien trajo la obra de Metastasio fue Farinelli, pero éste trabajó en el teatro español de 1746 a 1759, mientras que el primer estreno de una obra del famoso autor italiano se produce en el carnaval de 1736, dos años antes, también, de que la primera compañía profesional de cantantes de ópera italiana fueron invitados a trabajar en Madrid¹²². En el carnaval de 1736, de hecho, se estrenaron dos obras basadas en sendos trabajos de Metastasio. Una de ellas fue *Por amor y por lealtad recobrar la majestad y Demetrio en Siria*, basada en el *Demetrio* y estrenada en la Cruz. La otra fue *Dar el ser el hijo al Padre o Artajerjes*, el *Artajerjes* de Metastasio, con música de Coradini, que la llamó «ópera española» (Herrera Navarro,

122 Estuvieron en la corte hasta 1746. A la vez, en los Caños del Peral se tocaba la música de los mejores compositores internacionales y, sobre todo, italianos. (Los trufaldines habían estado las temporadas de 1708 a 1713, y la Compañía de representantes italianos, que se hizo cargo del teatro después de ellos, se disolvió alrededor de 1723).

2009: 190). Se estrenó en el Príncipe en 1736, del 31 de enero al 14 de febrero, e introduce el gusto español, las escenas de los graciosos que eran anatema para Metastasio. No consta quién fue el traductor de esta última, así como tampoco se sabe quién fue el ingenio que compuso, el año siguiente, la ópera *Amor, constancia y mujer*, también basada en Metastasio, y que fue estrenada el 10 de noviembre de 1737 en el teatro de la Cruz. Esta ópera está dedicada a la Ilustrísima Señora doña María Teresa de Torrezar y Ibarburu, marquesa de Villareal, señora de las Villas de Alvillos y Renuncio, etc. La dedicatoria, dice lo siguiente:

Poderse medir los méritos con los deseos, ningunos llegarían más dignos a los pies de V.S. que los míos: ningunos lograrían mayor gloria, y ningunos se mirarían más soberbios: pues lo superior del empleo a que aspiran, es asunto a las vanidades de su anhelo. Ningunos (vuelvo a decir), llegarían más dignos, porque ningunos desean más serlo. No pretexto (como otros) lo humilde de esta obra, haciendo lo mentido hipócrita de lo que juzgan merecimiento, porque fuera error de mi respeto querer hacer de lo indigno decente ofrenda en las aras del agrado de V.S. No confieso (aunque lo conozca), su pequeñez, antes bien, ya la juzgo grande: pues a no serlo, no tuviera tan altos pensamientos, como solicitar su protección, con la mira de colocarse en su mano.

No aprecie V.S. en mi obsequio lo rendido, porque no merece premio lo que es obligación: no lo expresivo, porque no se ha de detener en las voces quien tiene por más seguro sacrificio el afecto: no la idea, porque no es mía, sino es que esto la haga más meritoria: pues no ha faltado quien la ha querido alabar por de Pedro Metastasio, despreciando por mía el seguirla en nuestro idioma: no sabe el sujeto lo que es trabajar a expensas de ajenas ideas.

En fin, viviré contento con que V.S. no desprecie mi veneración, que ofrezco en este drama, de que es atento respetuoso sobrescripto:

Amor, constancia y mujer, contra toda opinión maldiciente. Ya hallo preciso que lo patrocine, no por mío, sí porque no quede desairado la vez que tuvo el atrevimiento de anhelar el asilo de su ilustre generosa planta, donde se mantendrá glorioso con su gracia, mientras V.S. viva los muchos felices años que desea, y ha menester.

Su más reverente, rendido, criado.

La primera obra de Nicolás González basada en Metastasio que sabemos fehacientemente que es suya es *No todo indicio es verdad. Alejandro en Asia*, basada en la *Talestris* de Metastasio, y estrenada en 1744. Mi hipótesis, sin embargo, es que *Amor, constancia y mujer* y posiblemente *Dar el ser el hijo al Padre*, podrían ser también de González Martínez. Como explica Patrizia Garelli,

A pesar de que ya se reconozca plenamente la importancia de las traducciones y las adaptaciones de los textos teatrales europeos para la renovación de la escena española de la segunda mitad del siglo XVIII, superados los prejuicios nacionalistas y conservadores que habían inspirado a estudiosos como Cotarelo y Mori y más tarde Menéndez Pelayo, y exceptuando algunos breves trabajos, se puede decir que no hay estudios que tomen en consideración las adaptaciones de los melodramas metastasianos (Garelli, 1997: 130).

También explica Garelli (1997: 128) cómo muchos de los traductores no eran literatos sino actores y otros trabajadores del teatro, aunque la mayoría de los traductores no constan. De hecho ella, en su estudio pionero de las tragedias de Metastasio traducidas y adaptadas al castellano, no hace ninguna referencia a Alejandro en Asia, ni nombra a González Martínez.

No conservamos el texto de *Dar el ser el hijo al Padre* a pero, la dedicatoria de *Amor, constancia y mujer* a la marquesa de Villareal contiene muchos de los temas recurrentes de González Martínez y es muy similar a la dedicatoria a la marquesa de Arcos de *Ifigenia en Tracia* que reproduzco en otro momento (aunque también es cierto que mucho de lo que se dice en estas dedicatorias son tópicos de la época). No puedo confirmar esta autoría, pero sí puedo apuntar la posible relación de González Martínez con Metastasio a través del también posible parentesco de nuestro autor con Nicolás Martínez¹²³, un burgués español exiliado en Nápoles y después Viena por haberse puesto del lado del bando contrario al futuro Felipe V en la guerra de Sucesión. Este Nicolás Martínez, cuyo nombre y apellido es como el de nuestro autor¹²⁴, lo que permite aventurar el parentesco, acogió a Metastasio en su casa de Viena. Su hija Marianna von Martínez, nacida en 1744, primero pupila y después amante de Metastasio, fue una compositora prolífica y admiradísima que se relacionaba con los compositores más destacados de la época (Mozart, Beethoven, Haydn) y se carteaba con las personalidades más relevantes, entre otros, Farinelli.

De confirmarse alguno de los datos que propongo en esta hipótesis, tanto sobre su origen como sobre su obra, se abrirían nuevas perspectivas en el conocimiento y comprensión del autor. Por ejemplo, abriría las puertas a considerar algún tipo de conexión masónica (cosa que también es posible sin dicho parentesco). Ciertamente, sus obras contienen algunas referencias (desde la importancia señalada de las escenas de arquitectos y constructores, a la reiteración en sus temas a la clemencia, el perdón, la igualdad, la fraternidad, etc.) que pueden entroncar con estas sociedades secretas tan de moda en el siglo.

En realidad, hay muy pocos datos fehacientes sobre la Masonería en España en el siglo XVIII. La primera sociedad masónica en suelo español se constituye en 1728¹²⁵, pero solo admitía

123 Por supuesto, no es un nombre único. Otro Nicolás Martínez de la época del que ha quedado constancia es un jesuita que aparece en BAE 4.

124 Otro dato curioso, no sé hasta qué punto relacionado con estas especulaciones, es que Barbieri en sus papeles siempre se refiere a González Martínez como «Nicolás Martínez», obviando el primer apellido del dramaturgo.

125 Esta logia, llamada *La Matritense*, *French Arms*, o *Tres Flores de Lis*, se constituyó el 15 de febrero de 1728 en

miembros ingleses. «La primera condena pontificia a la Orden del Gran Arquitecto del Universo es de 1738» (Ferrer Benimeli, 1986: 64). En España, Fernando VI dicta el Real Decreto de 2 de julio de 1751 contra la Masonería, firmado en Aranjuez» (Ferrer Benimeli, 1986: 79), por ser sospechosa a la Religión y al Estado. El Real Decreto es consecuencia de varios informes solicitados por el rey, entre ellos, un memorial de su confesor, el padre Rávago, quien le cuenta que «no entra en esta Congregación gente baja, sino todos hombres distinguidos por su nacimiento, por sus empleos o por sus talentos y habilidad, y que la mayor parte se compone de Militares» (Ferrer Benimeli, 1986: 156). Sigue diciendo que pueden ser unos 500.000 en Europa y que son de temer, porque no se sabe -ya que guardan secreto de lo que hablan en reuniones- qué pueda hacer un ejército de altos militares, y especula que podrían estar planeando conquistar toda Europa. A pesar de todas estas prevenciones, en una relación de logias existentes en todo el Universo, publicada en 1787, no figura España (Ferrer Benimeli, 1986: 279). Carlos III fue contrario a la Masonería y, aunque se especuló con que el conde de Aranda (Olaechea, Ferrer Benimeli, 1978) y otros de sus ministros pudieran ser masones, no existe ninguna prueba de ello, sino más bien todo lo contrario. Por los papeles de los procesos inquisitoriales de la época, se deduce que los masones que habían en España en el XVIII eran mayoritariamente extranjeros iniciados en sus países y que desconocían la prohibición de la masonería en España. (Ferrer Benimeli, 1986: 292 a 326).

Por eso, como digo, de confirmarse la relación de González Martínez con Viena, podríamos considerar, si no su pertenencia a alguna logia, sí un más probable conocimiento de la masonería. Nicolás Martínez, primero exiliado en Nápoles, fue gentilhombre del nuncio del papa en Viena. Está bastante documentada la pertenencia de clérigos a la francmasonería, y sobre todo en la capital Austriaca¹²⁶, aunque no podemos afirmar nada sobre el tocayo de González Martínez.

Sus ceremonias, su gusto por lo simbólico y litúrgico, la dotaban [a la masonería] de un lado místico que ejercía un poderoso atractivo en una época todavía profundamente religiosa, y que hizo que la afluencia de católicos y eclesiásticos fuera masiva en las logias, tanto más puesto que en ellas se respetaban la religión y la fidelidad a los principios monárquicos y a las autoridades constituidas (Ferrer Benimeli, 1977: 6).

Queda, por lo tanto, sin resolver, cuál es su primera obra dramática. En qué año empezó

la calle San Bernardo de Madrid (Ferrer Benimeli, 1986: 48-65).

126 Philipp Gotthard von Schaffgotsh (1716-1795), estudió con los jesuitas en Roma. En 1738 es ordenado sacerdote en Viena y funda la primera Logia masónica en dicha ciudad. A pesar de su conocida vinculación a la masonería, fue nombrado príncipe-Obispo por el rey Federico II de Prusia en 1747 y consagrado obispo por el Papa en 1748 (Ferrer Benimeli, 1977: 6-11).

González Martínez a trabajar en los coliseos públicos o privados como dramaturgo. Quiero apuntar, para finalizar, la posibilidad de que *El mágico Brocario*, estrenada en 1738 y cuyo autor se desconoce, fuese un texto suyo. En la Biblioteca Nacional se conserva el manuscrito con signatura Mss/15823, de varias manos. La primera y tercera jornadas parecen la letra de González Martínez, aunque la firma es diferente. La firma, más reducida y simple que la del autor, parece decir «Pico», aunque también podría ser «Nico». Esta firma diferente no es concluyente para negar la autoría del dramaturgo, pues en esa época debía ser muy joven y podría haber cambiado su firma posteriormente. El hecho de que él copiara esas jornadas, tampoco es concluyente para afirmar su autoría, pues podría haber comenzado su actividad laboral como mero amanuense. Permanece, pues, la incógnita.

1.2 Datos de su trabajo como censor.

Como hemos dicho, Nicolás González Martínez fue censor de comedias en Madrid a partir de 1751. El seguimiento de este trabajo nos permite conocer algunos datos sobre el autor: 1) con qué personas se relacionaba laboralmente, 2) las lecturas que realizó y que podrían haber influido en su escritura, y 3) indicios acerca de su ideología y pensamiento.

Las tareas del censor y del fiscal de comedias consistían en la lectura y aprobación, o no, de las comedias que se iban a representar en los coliseos públicos de Madrid, pero también debían velar porque se dijera el texto aprobado y no otro. Como es de suponer, las compañías no siempre respetaban la censura. En concreto, se conservan en el Archivo de Villa las diligencias de un conflicto con la compañía de Parra que tuvo lugar en 1756 y en el que intervino González Martínez. En un primer documento, escrito por González Martínez, él y el fiscal Antonio Pablo Fernández exponen que

en cumplimiento de su respectivo empleo, enmendaron en el baile o sainete que actualmente se representa en la compañía de Parra, una voz, por el sonido en boca de la primera dama, indecente, y mal sonante; y por decreto de vm. se prohibió, que de ningún modo se dijese: sin embargo se profirió en el teatro la expresada voz, causando el rumor y escándalo, en los eruditos (y aún en los ignorantes), que es público, y advirtiéndolo el segundo día de su representación, los que exponen, pasaron política, y personalmente a prevenirlo al autor, para evitar quejas, y aunque enterado de la formalidad de el acto, parece no ha producido efecto, pues repetida la voz tachada en muchos de los siguientes días, ha causado en los juiciosos el ruidoso escándalo prevenido; en cuya atención y en la de que nunca se pueda presumir, que hay omisión en el cumplimiento de su empleo por parte de los que exponen, y para que los decretos

de vm. tengan el debido efecto, por tanto, suplican a vm. se sirva en el presente caso, dar la providencia que hallare por más conforme, quedando como regla inalterable para lo sucesivo en una y otra compañía que así lo esperan de la justificación de vm. en que recibirán [...] (AV 1-185-24).

En el mismo papel, al margen y con fecha de 30 de octubre, Luján pide a censor y fiscal de comedias, que por medio del escribano notifiquen a los autores y a la primera dama de Parra, que no se diga lo que se tacha o se extenderá una multa de 10 ducados al cómico. El 31 de octubre de 1756, el escribano Diego Sastre de Navas notifica el decreto a Sebastiana Pereira y después a los dos autores, José Parra y María Hidalgo. Lo último que consta en los papeles conservados es el compromiso por parte de Parra, Hidalgo y Pereira de no volver a decir palabras tachadas.

Esta anécdota y ciertas correcciones en obras censuradas, que iremos apuntando a continuación, nos presentan a un González Martínez muy preocupado por la decencia y la indecencia en los coliseos, es decir, con una actitud bastante *ilustrada* en ese sentido.

En la Biblioteca Histórica Municipal y en la Biblioteca Nacional se conservan algunas comedias con censura y firma de don Nicolás. A continuación listo los títulos por orden cronológico con los objetivos antedichos. Solo me detendré a citar las censuras de González Martínez que sean relevantes a nivel ideológico y estético. En la Biblioteca Histórica Municipal se conservan: *Los cabellos de Absalón*, de don Pedro Calderón de la Barca (1 de mayo de 1752, firmada por Nicolás González Martínez y otros); *La destrucción de Troya*, de Christobal de Monroy y Silva (10 de junio de 1754, aprobación del censor eclesiástico Manuel de Pinillos, de Nicolás González Martínez, de Francisco de Cuadros); *La más heroica venganza de la traición más impía y Tirana de Israel* (título con el que aparece en 1755), que es también: *La mujer que manda en casa, Jezabel o La tirana de Israel*, de Tirso de Molina. 7-X-1755 (Signatura BHM: Tea 1-67-2A). Nicolás González Martínez cuestiona la autoría de Tirso:

Señor,

Habiendo con todo cuidado, reconocido esta comedia, de *La Tirana de Israel*, que se supone ser del Maestro Tirso de Molina; omitiendo los versos, y voces tachadas; a los folios 13 y 14 de la primera jornada: al 3, (en una y otra plana) y al 21, de la segunda: y al 12 y 13 de la tercera; por contener voces mal sonantes, y equívocos menos decentes, en unos: porque puede atribuirse a sátira, a sujetos condecorados, en otros. Por ser equivocación del copiante, suponer que los profetas de Baal que hizo morir Elías, fue el suceso a las márgenes del Cedrón, habiendo sido a las del arroyo Cisón: y últimamente, porque se critican los procedimientos de la tropa, sin distinción de los no buenos, que de los honrados militares: Aunque no se arregla en algunos pasajes, el ingenio, al texto

literal de los sagrados libros segundo y tercero de los Reyes, y Paralipomenon, que tratan esta Historia, porque con demasiada facilidad le altera, no constando, lo que deduce de sus narraciones: por cuanto, se han tolerado los episodios, y es inexcusable cernirse a lo verosímil, y que por no haber substancial cosa que lo embarace, no se opone el tribunal eclesiástico: por lo que a mí toca, si fuere del agrado de usted, conceder el permiso que se pretende, puede representarse, pues ese es mi parecer; *salvo meliori*. Madrid, 28 de octubre de 1755.

Su colega el fiscal Antonio Pablo Fernández dice que no es supuesta sino verdadera obra de Tirso, es decir, afirma tajantemente la autoría, y dice que se titula *La mujer que manda en casa*. Sobre algunas de las tachaduras de González Martínez dice:

que las palabras de «El buey suelto bien se lame», que se hallan tildadas son refrán español, y allí a nadie en particular ofenden, con que pueden decirse; la palabra «al cabo» se mudarán en «al fin», el verso «que en llegando el cuarto de hora» se omitirá, porque aunque todos no darán en él, tal vez darán algunos. En la segunda jornada el verso «que las comamos los hombres», hablando de la hambre, que entonces manifiestan aquellos rústicos se padecía, es expresión suya, y no tiene malicia, y así puede decirse; la palabra «en la corte», no se dirá [...]

Las expresiones tachadas por González Martínez, como vemos, pueden tener un doble sentido sexual, y ese es el motivo por el que las tacha, aunque a Antonio Pablo Fernández le parece exagerado el celo de su compañero.

Otras obras censuradas por González Martínez son: *El Pastelero de Madrigal*, de José de Cañizares (Firman Nicolás González Martínez, Antonio Pablo Fernández y el Corregidor Luján, mayo de 1755); *La mejor luna africana*, de tres ingenios (Orden del corregidor Luján para que pase a examen; aprobación de Nicolás González Martínez y Antonio Pablo Fernández y orden de representación de 23 de octubre de 1755 firmada por Luján); *El Conde Alarcos*, de Mira de Amescua (Solicitud de aprobación de Luján; aprobación de representación de 3 de abril de 1755 de Nicolás González Martínez y Antonio Pablo Fernández; licencia de representación de 5 de junio de 1770); *El marido de su madre, San Gregorio*, de Don Juan de Matos Frago (Remisión para la censura de Armendariz a Francisco Gonzalez Barcena y aprobación de este el 25 de septiembre de 1756 (Signatura BHM: Tea 1-127-9). La aprobación para la representación contiene especificaciones sobre las correcciones de Nicolás González Martínez:

Madrid, 27 de septiembre:

Señor,

Esta comedia de *El marido de su madre*, puede representarse, por la razón que el censor

eclesiástico expresa, y porque no contiene cosa que lo impida, omitiéndose al principio de la 2ª jornada dos versos que van tachados, y diciéndose los añadidos; y una voz en la tercera, por mal sonante; y mandando usted que se ejecute con toda la modestia que se debe, pues este es mi parecer, *salvo meliori*.

La voz de la tercera jornada a la que se refiere es *puta*, y el verso dice en concreto: «Mal haya / la puta que te parió», que Nicolás González Martínez sustituye por *perra*. En la segunda jornada, los versos que suprime son: «mas es oficio capón / yo quiero oficio de gallo». De nuevo comprobamos esta especial preocupación por la vigilancia de la decencia del lenguaje. Lo que sorprende es que el censor eclesiástico hubiera dado por bueno el texto tal cual estaba y que sea González Martínez quien ponga reparos. Es lo mismo que ocurrió en el caso de *La tirana de Israel*, en el que, como hemos visto, el criterio de fiscal y censor no coinciden.

También hace reparos en *El segundo Josué y Gran Cardenal de España Fray Francisco Ximenez de Cisneros*, 1ª Parte, de Dn. Pedro Lanini y Sagredo (Signatura BHM Tea 1-64-8A) (Orden de Armendáriz para que pase a censura del cura de San Salvador y su aprobación. Orden del corregidor Lujan para que pase al examen del censor y fiscal de comedias y aprobaciones razonadas de Nicolás González Martínez y Antonio Pablo Fernandez. Fecha para la representación de la obra en Madrid el 12 de septiembre de 1756). La censura de don Nicolás dice lo siguiente:

Esta comedia del *Segundo Josué, y Gran Cardenal de España*, no tiene para permitir su representación, cosas que lo pueda embarazar, pues si bien alguno de los sucesos prodigiosos de que el ingenio se vale, no constan de su historia, en el alto espíritu, virtud y religión de héroe tan grande, nada es inverosímil. Soy de dictamen, que en la jornada segunda, no se digan dos versos que van tachados, porque entre diversos latines delirantes que se hallan en boca del gracioso, están muy violentas, cláusulas del sagrado texto. En la tercera, se dirá lo que se substituye, porque puede, el que tenía, torcerlo el ignorante. Este es mi parecer, salvo *meliori iudicio*.

Los versos de la tercera jornada a los que se refiere, dichos por el gracioso Ventosa, son los siguientes: «Oigan, ¿que los pajes / se llaman Leonor y Juana? / encárgueme a Juana a mí». González Martínez tacha el último verso y dice: «no se diga, sino lo supuesto», acompañado de su firma. Lo sustituye por *Ergo illa sunt femenina*.

A partir de 1760, se conservan censuras en: *El honor es lo primero*, de Don Francisco de Leyba Ramírez (Aprobación de la representación en Madrid, 11 de mayo de 1760, de Nicolas González Martínez y el corregidor Luján); *El Jardín de Falerina*: representación de dos Jornadas que se hizo a sus Majestades, de Don Pedro Calderón de la Barca. (Licencia de 27 de junio de 1761

firmada por José Armendariz, Orden del corregidor Luján, aprobación de Nicolás González Martínez y Antonio Pablo Fernández y orden de representación de 7 de septiembre de 1761); *La aurora en Copacabana*, de D. Pedro Calderón de la Barca (Diligencias administrativas de representación firmadas por Lujan con censura de Nicolas González Martínez y Antonio Pablo Fernández de julio de 1761); *El asombro de Jerez*, y *Marta de Andalucía*, *Juana la Rabicortona*. Segunda parte, de Antonio Pablo Fernández (Diligencias administrativas con fecha final del 05-II-1762 y firmadas por Armendáriz, Joseph Darganzo y Arbeloa, Nicolás González Martínez, Antonio Pablo Fernández y Luján); *Guerras de celos y amor*, de Don Marcelo de Ayala (Orden de paso al censor del Corregidor Lujan y aprobación de 3 de septiembre de 1762 de D. Nicolas González Martínez); *La Bandolera de Baeza*, de Moreto (Diligencias administrativas con fecha final del 03-V-1763 y firmadas por Joseph Armendáriz y Arbeloa, Martín Antonio de Zornoza, Antonio de Sesma, Nicolás González Martínez y Luján); *El Valiente Pedro Ponce*, de Francisco de Rojas y Sandoval (Diligencias administrativas con fecha final del 23-VIII-1765 y firmadas por Armendáriz y Arbeloa, Martín Antonio de Zornoza, Valiente, Nicolás González Martínez, Delgado y Juan Moreno); *Asombro de Jerez*, *don Agustín Florencio*, de Gabriel Suárez (Diligencias administrativas fechadas el 23-VIII-1765 y firmadas por: José Armendáriz, Machin [?], Valiente, Nicolás González Martínez, Delgado, Manuel Azpilicueta); *Luis Perez el Gallego*, de D. Pedro Calderón de la Barca (Licencia firmada por Armendariz, aprobación de Nicolás González Martínez y orden de representación del corregidor Luján de 24 de abril de 1765); *Como la luna creciente, también tiene el sol menguante*, de Juan de la Hoz y Mota (Diligencias administrativas con fecha final del 26-IX-1766 y firmadas por: Armendáriz, Juan Cruz Martínez, Delgado, Nicolás González Martínez, Mata); *Acrisolar la Lealtad a la Vista del Rigor. Por Fama. Padre y Amor*, anónima (Diligencias administrativas con fecha final del 07-VI-1768 firmadas por Nicolás González Martínez y Barcia). *Con la Virtud, y el Valor tiene el trono duracion*. Diligencias administrativas con fecha final del 24-V-1769 y firmadas por Peña, Francisco y Nicolás de la Fuente, Nicolás González Martínez y Barcia (traducción adaptada de la obra de Metastasio *Semiramide riconosciuta*, de 1729); y el sainete *Los ciegos llenos de ideas*, de Manuel del Pozo, con licencias de 1769, conservado en la Biblioteca Nacional (Licencias de representación en Madrid, el 10, 12 y 13 de ¿? de 1769, por Francisco de la Fuente, el doctor Peña, Nicolás de la Fuente, Nicolás González Martínez y el doctor Barcia).

En la BAE 4, de Aguilar Piñal, se mencionan censuras a «*Antígona y Demetrio. Comedia eroyca. Traducción de la Opera de este nombre, del abate Pedro Metastasio y acomodada al gusto del teatro español* (7 de julio de 1768), 3 copias [...] Censura por Francisco de la Fuente y Nicolás González Martínez (1769)» (Aguilar Piñal, 1983: 510).

Como sabemos, en 1770 el Conde de Aranda suprimió las figuras del fiscal y del censor, dentro de las medidas de reforma de los teatros emprendidas tras el Motín contra Esquilache. Son los últimos datos fehacientes que tenemos sobre don Nicolás González Martínez.

1.3 Fama póstuma de Nicolás González Martínez.

Es inexplicable cómo la obra del barroco y vanguardista Goya -cuando no posmoderno o neobarroco-, disfrazada de «censura de los errores y vicios humanos», ha podido pasar por neoclásica. Algunos, y me refiero a Andioc, hasta han equiparado las obras de Moratín y Goya. El indudable gran mérito de este gran artista, su *individualidad genial*, que tanta afinidad tiene tanto con el movimiento estético inmediatamente posterior, el romanticismo, como el político, el liberalismo, pero quizás también esta tergiversación carnavalesca, adoptar el disfraz de neoclásico, permitió al pintor aragonés ganarse rápidamente un puesto en la Historia del Arte. La obra de Nicolás González Martínez, a pesar del éxito indiscutible en su momento, no tuvo tanta suerte y no pasó a la posteridad. El declive de su ascendencia en los teatros de Madrid es evidente unos años después del Motín. Ya hemos visto cómo sus obras desaparecen de la escena madrileña. En un principio, se puede pensar que esta desaparición obedece a causas biológicas: la vejez o la muerte. Como no conocemos los datos de su nacimiento y defunción, no podemos afirmarlo. Nicolás González Martínez llevaba 25 años estrenando cuando estalló el Motín. Podía haberse cansado, podía haberse quedado anticuado, desconectado del público. Quizás. Lo que sí podemos afirmar es que la reforma de Aranda lo expulsó de los teatros como expulsó a otros de Madrid. No ocurre de manera inmediata. Nicolás González Martínez sigue siendo fiscal hasta 1770, año en que Aranda suprime el cargo. Sigue estrenando en los teatros y en 1769, de hecho, obtiene un gran éxito con *Dar honor el hijo al padre*, comedia que se repuso numerosas veces en lo que queda de siglo. Este éxito desmiente el argumento anterior, ni estaba cansado de estrenar, ni estaba desconectado de lo que ocurría en el presente, ni el público se había cansado de él. Un hecho que me llama la atención es que cuando se escribe acerca de la supresión del cargo de censor de comedias, nadie parece reparar en el hecho de que dicho cargo lo ostentaba él. Respecto a esta supresión, se alude siempre a cuestiones estéticas generales, pero no a las personales. Y esto es raro. Llama la atención el empeño de los estudiosos en defender la reforma del teatro de Aranda, explicada tanto como despotismo cultural por el bien del pueblo, cuanto por constatación del cambio del gusto del público, y no mencionar a uno de los atacados por dicha reforma. Por mi parte, creo que se trata de un *destierro simbólico*, coherente con el resto de medidas políticas que está tomando entonces Aranda, en su

intento de imponer el orden y perseguir a los subversivos. La obra de Nicolás González Martínez es subversiva en muchos aspectos, a pesar de sus frecuentes concesiones al *status quo* y al poder. Por eso, Aranda destituye en 1770 a los antiguos censor y fiscal e impone una nueva censura, con nuevos presupuestos estéticos e ideológicos. Es bien conocido cómo llama a nuevos dramaturgos, cómo se arreglan comedias, los cambios que introduce en las compañías, etc. Si bien Nicolás González Martínez está presente en los primeros tiempos de su reforma, es totalmente excluido después, y su nombre desaparece de la Historia. Por eso, seguramente, escribe *La impiedad y la traición ceden a la compasión*. En ella, el rey se llama Carlos y la reina Amelia (recordemos que la esposa de Carlos III se llamaba María Amelia, aunque murió en 1760). La Amelia de la ficción traiciona al rey porque no quiere casarse con él. Amelia:

Amelia: Esquiva, fiera y sañuda
 me opuse a esta unión, por ser
 un vulgo quien la procura,
 un motín, quien la desea,
 y una plebe, quien la anuncia (f. 86r).

La referencia al motín es explícita, aunque no he podido descifrar cual es la referencia real de ese *matrimonio* y el mensaje oculto de González Martínez. El rey Carlos concluye la comedia:

Carlos: Pues mirad
 cómo el vengarme dispongo:
 Amelia, llega a mis brazos,
 que tus errores perdono,
 pues la impiedad, la traición
 que en tu pecho rencoroso
 no cedió a las reflexiones
 de la injusticia, el desdoro,
 la infamia y la alevosía,
 cedió al estímulo solo,
 de tu compasión, creyendo
 que fui víctima a tus oídos,
 y pues conseguí tu amor
 que nunca aspiré a más logro
 vasallos que Amelia viva,
 contentos repetid todos (ff. 107r y v).

A pesar del perdón general dado por el rey Carlos -en la comedia y supuestamente en la realidad-, a pesar de que en *Dar honor el hijo al padre...* Artabano, de acuerdo con la propia idea del autor, había dicho: «[...] de la razón / soy apoyo, y soy defensa», el gracioso Baqueta -alter-ego de Nicolás González Martínez, como hemos dicho-, se queja de la falta de atención a su trabajo.

Herrera Navarro escribe muy lúcidamente cómo los ilustrados se burlaron y ningunearon a los escritores de las clases humildes. Aunque en el Antiguo Régimen no era posible el cambio de estamento, la existencia de estos escritores plebeyos era un desafío para una ideología de clases que quería reservar el ejercicio de la cultura, así como el de la política, a unas élites recién creadas, y que, lobos disfrazados de corderos, habían inventado para las clases a las que pretendían someter sempiternamente, las migajas del entretenimiento y de la instrucción.

No sabemos cuál era la relación personal entre Nicolás González Martínez y Ramón de la Cruz. En lo político tuvieron sus discrepancias, pero no tanto en lo estético. Nicolás González Martínez influyó indudablemente en Ramón de la Cruz: Encontramos no solo temas comunes (Briseida, Talestris, etc.) sino títulos idénticos de uno y otro: *El gallego burlado*, *Alejandro en Asia*, etc. De hecho, don Ramón escribió también una comedia de magia (*Marta abandonada y carnaval de París*) y dramas armónicos o zarzuelas (*Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* y *Las segadoras de Vallecas*), entre otras obras largas. Sin embargo, la suerte y consideración de uno y otro es absolutamente dispar. Llega incluso al punto de que en don Ramón se elogia su faceta de traductor y en Nicolás González Martínez se denigra, alabándose los *originales* sainetes de Cruz, muchos de los cuales eran copias de otras obras españolas o extranjeras (Sala Valldaura, 2009a; 2009b: 29).

Sala-Valldaura, en el artículo sobre Ramón de la Cruz que acabo de citar, expone cómo en la temporada 1771-1772 este autor apenas pudo poner sus obras en las tablas. Herrera Navarro (2005: 49) explica este hecho a la reforma de Aranda, que desencadena la crítica generalizada contra el sainetero y una disminución de su actividad escénica. Pero esta reforma se hizo también a costa de Nicolás González Martínez y así lo demuestra un documento de 1772 citado por Cotarelo que se refiere al exorno que hizo de la obra *El sacrificio de Ifigenia*, de Cañizares «el sainetero con anterioridad a esta fecha». Este sainetero, como sabemos, no es Cruz, sino González Martínez. La estrategia de ocultar su nombre empezó a utilizarse, pues, desde época muy temprana.

Sin embargo, como señala Sala-Valldaura en el mismo artículo sobre Ramón de la Cruz:

Al cabo de unos pocos años, los aficionados al teatro se dan cuenta de las semejanzas en materia de «realismo», «verdad» y «vida» entre algunas piezas de Cruz y la incipiente comedia de costumbres que preconizan y ponen en práctica Moratín padre e hijo y Tomás de Iriarte. El primero en observarlo es el censor Santos Díez González, en un

documento de 1788:

Tienen el particular mérito de ser composiciones originales con bastante regularidad en la fábula o disposición; pureza de lenguaje; gracia verdaderamente cómica; y de cuya acción resulta la moralidad que se requiere, ridiculizándose el vicio y pintándose amable la virtud, de modo que las referidas piezas son un ejemplo de la vida civil y privada, que es el fin y naturaleza de la comedia y de nuestros sainetes, que son unas pequeñas comedias o sátiras dramáticas, originales y características de nuestro teatro nacional, para excitar la risa en oprobio de los vicios comunes y populares (Coulon, 1993: 564-565). (Sala-Valldaura, 2009a: [en línea]).

Estos elogios desencadenarían otros en su época, lo que le permitiría cosechar un éxito continuado en las tablas hasta su muerte, y la fama póstuma hasta nuestros días. Nicolás González Martínez no corrió la misma suerte. La pregunta que cabría hacerse es por qué. Hay varias respuestas posibles. Desde luego, no se debe a que don Ramón fuese más popular, pues su producción hasta ese momento era bastante similar en número y géneros. Quizás la diferente consideración se deba a que en la década de los 70, cuando se produce la reivindicación, Don Ramón está vivo y Nicolás González Martínez enfermo o muerto. De nuevo, la explicación es, seguramente, más política que estética: Cruz es o puede identificarse como españolista, mientras que Nicolás González Martínez es más conciliador entre lo popular y la influencia extranjera. Parece que, a priori, esto debería haber inclinado los ánimos ilustrados hacia Nicolás González Martínez, al menos tanto como los ánimos nacionalistas posteriores se inclinaron hacia don Ramón. Pero no fue así y también tiene explicación: los Ilustrados y, sobre todo, los burgueses del XIX, inventan la división en dos culturas sincrónicas, la de la élite y la popular, con el objetivo de justificar la existencia de dos clases económicas y sociales. Don Ramón les venía que ni pintado como representante de esa cultura popular -aunque no procedía de la clase popular- nacionalista -aunque estuvo muy influido por la cultura francesa- (Sala Valldaura, 2009a y 2009b), así como Moratín lo sería de la cultura de la élite. Por eso obviaron todo el resto de la obra de Cruz y fomentaron su producción de sainetes. Con Nicolás González Martínez no podía hacerse lo mismo. Había escrito tanto obra cómica como seria, para el público más popular y las élites, de tema clásico, histórico, etc. Además, como se ve en el sainete de *La audiencia* y otras obras, su estética podría encajar en lo que se dio en calificar como *posbarroca*, aunque está muy influido por la estética clásica europea, sobre todo por Metastasio, y es un acérrimo partidario de las ideas ilustradas y la razón. Es decir, su obra no encaja en la bipolaridad con la que se intentó explicar el siglo. Como comentaba Herrera Navarro en el estudio sobre los sainetistas, si Nicolás González Martínez era de clase baja, no debería ser tan culto y, si era burgués, no debería estar tan interesado

por los pobres o tener ideas tan igualitarias. Es decir, su figura destroza en gran medida la teoría estético-social burguesa. O, quizás más sencillamente, Nicolás González Martínez, como Parra y Nebra, estaban asociados a los reinados de Felipe V y Fernando VI, monarcas a cuya propaganda habían contribuido, y los nuevos reyes necesitaban distanciarse de aquellos. Así, buscaron sus propios publicistas entre los representantes de una nueva estética, la neoclásica.

Aunque, por supuesto, la explicación puede estar también en el ámbito de lo personal más que en el de lo estético o político. Es decir, quizás la enemistad personal con Nipho -patente en el romance que hemos transcrito-, con Nicolás Fernández de Moratín -que puede inferirse del texto también citado sobre el sainetero-, y a saber con qué otras personalidades, así como su amistad con Parra y Nebra, pudo depararle críticas que, de lo personal pasaron a lo estético¹²⁷.

El siguiente paso dado fue el de prohibir sus obras. Como recoge el tomo I del *Teatro Nuevo Español* (1800), tras la Real Orden de 21 de noviembre de 1799, en la que el rey encarga la reforma del teatro, otra Real Orden de 14 de enero de 1800 dio una lista de obras cuya representación se prohibía, entre las cuales estaban, además de muchas comedias de magia, muchas de las escritas por nuestro autor.

La opinión que ha prevalecido sobre él, entre los pocos que conocen su nombre, es la que señala Álvarez Martínez:

Nicolás González Martínez carecía de las cualidades literarias del anterior [Cañizares] pero supo ajustarse a las necesidades del momento, arreglando dramas antiguos [...] No lograría un puesto en la Historia de nuestra Literatura por carecer de la capacidad adecuada, aunque supo aprovechar las circunstancias que le eran favorables. Pero el compositor [Nebra] y el libretista mantuvieron una amistosa relación durante toda su vida. Es indudable que si Nicolás González Martínez firma el testamento de José de Nebra, pues la enfermedad de éste lo incapacitaba para ello, es porque se encuentra al lado del amigo en sus últimos momentos (Álvarez Martínez, 1993: 49).

Nicolás González Martínez, como hemos visto, ni era un mero refundidor ni un mero plagiarlo, ni carecía de capacidad o cualidades literarias, como ya vimos que reconocía Álvarez Barrientos. Las causas para excluirle de la Historia de la Literatura son otras, como hemos visto, y, como comenta Andioc -en uno de sus últimos trabajos y uno de los más clarividentes-, menos de tipo estético que político-social. Las medidas adoptadas por los Ilustrados en nombre de la razón no

¹²⁷ Esta es una práctica muy habitual en todos los ámbitos de la sociedad hispana, que se califica con términos como caciquismo, clientelismo, amiguismo, etc. y que también ha permeado al teatro.

serían más «que el interés de un grupo determinado convertido, según suele ocurrir a menudo, en “principio abstracto y universal”» (Andioc, 2013: 18).

Pero toda decisión relevante -y una exclusión de la Historia, como es el caso, lo es-, suele obedecer a varias causas, algunas de ellas, como decimos, ocultas y personales. ¿Qué relación hubo entre el Motín, el Duque de Medinaceli y Nicolás González Martínez? ¿Qué relación entre Nicolás González Martínez y Aranda? Si consiguiéramos contestar a estas preguntas, el resto de dudas sobre la persona del dramaturgo se esclarecerían como fichas de dominó que caen.

2 Obra.

Aparte de los estudios y fuentes citados, hay referencias a la labor de Nicolás González Martínez como dramaturgo en la obra emblemática de Aguilar Piñal, la BAE, que en su vol. 4 recoge los títulos conservados en la Biblioteca Nacional, básicamente. Se trata de comedias, zarzuelas, un poema y un paso. De la Barrera y Leirado, por su parte, también propone una bibliografía incompleta de nuestro autor.

Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los Gallegos, primera parte. Manuscrito; existía en el código M-178 de la Biblioteca Nacional, según consta del índice del mismo.

Dar honor el Hijo al Padre, y al Hijo una ilustre Madre.

La tragedia anunciada, es menor sucedida que esperada.

Santo, esclavo y Rey a un tiempo; y mejor Lis de la Francia, San Luis. -Madrid, 1743.

No siempre es cierto el destino.

La impiedad y la traición vencen a la compasión.

Antes que celos y amor, la piedad llama al valor, y Aquiles en Troya. Drama armónico que ha de representarse por ambas compañías cómicas españolas, en el coliseo del Príncipe, año de 1747.

No hay perjurio sin castigo. (Zarzuela en dos actos). Escrita para los desposorios del marqués de Cogolludo.

Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Ifigenia en Tracia. Zarzuela en dos actos. Representada en el coliseo de la Cruz, el 15 de enero de 1747 (De la Barrera, 1860: 177b).

Germán Vega añade otro título que seguramente Aguilar Piñal y de la Barrera no incluyeron por tratarse de una refundición. Se trata de *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente* y *Los trabajos de Job*, refundición de la comedia de Godínez. El mismo autor señala en la nota 22 de su estudio, sin embargo:

Entre los papeles de Barbieri, hay constancia de que Nicolás González Martínez, responsable de la refundición, recibió 900 reales el 25 de diciembre de ese año «por haber escrito casi de nuevo la comedia trastornándola toda ella» (en J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, p. 226) (Vega, 1998: 20).

Y es que «*La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente* aprovecha 558 versos iguales de los 2.537 del modelo y otros 308 con ciertas modificaciones» (Vega, 1998: 20).

Álvarez Barrientos (2011: 349), en su tesis doctoral recoge otras dos comedias que no aparecían en los trabajos citados anteriormente. Se trata de: *También se ama en el Barquillo*, y *mágica siciliana*, (BHM 1-67-4) y *Traición más bien vengada*, y *Mágica Eritrea* (BHM 1-131-11). Sin embargo, esta última sería de Juan Ponce y la música de Blas Laserna (BHM Tea 1-105-5), según Andioc y Coulon (1999: 739) en su *Cartelera Teatral madrileña del siglo XVIII*. Pero es Jerónimo Herrera Navarro quien, en su *Cartelera* (1993), primero, y en *Petrimetros* (2009), después, ofrece el listado más completo de sus obras. Más adelante aportamos un listado cronológico y un estudio pormenorizado de su obra, reconstruido a partir de los datos dispersos hallados.

En cuanto a su labor como escritor de zarzuelas, Kleinertz explica cómo en los años cuarenta nace la «zarzuela clasicista», denominada así

tanto por el clasicismo de sus argumentos como por la unión de elementos clásicos italianos y españoles. Como tipo ideal de esta nueva forma, puede ser considerada la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia*, de 1747. El texto es de Nicolás González Martínez, autor madrileño que escribió en los años cuarenta del siglo XVIII una serie de obras que gozaron de un éxito considerable. La fábula de Iphigenia en Tracia es la de Ifigenia en Táurida, hoy día conocida sobre todo por el drama de Goethe y la tragedia musical de Gluck. Apparently, González Martínez fue el primero que dramatizó este argumento en España, lo que indica ya un cambio importante en la dramaturgia de la zarzuela (Kleinertz, 1996: 115-116).

Ifigenia en Tracia es una de las pocas partituras de Nebra que se conservan completas. Emilio Moreno y «El Concierto Español» la han grabado recientemente por un encargo que realizó el Centro de Músicas Históricas de León del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) en 2010. Los papeles principales fueron desempeñados por: IFIGENIA: Marta Almajano (soprano), ORESTE: María Espada (soprano), POLIDORO: Soledad Cardoso (soprano), DIRCEA / MORQUILA: Raquel Andueza (soprano), COFIETA: Marta Infante (mezzo-soprano),

CHOIR Carlos Javier Méndez (tenor). Está grabada por el sello DDD Glosa Music y puede escucharse íntegra en youtube.com. Como puede verse, todos los papeles son realizados por mujeres, como ocurrió en el estreno. Kleinertz nos da los siguientes datos:

Todas las personas cantantes, incluso los dos graciosos, Cofieta y Mochila, fueron representadas por mujeres: Ifigenia por María Antonia de Castro, Dircea por Antonia de Fuentes, Polidor por Ana Guerrero, Orestes por Cathalina Hispani, Cofieta por Rosa María Rodríguez y Mochila por Gertrudis Verdugo (Kleinertz 1996: 116, n.14).

Recientemente, también, se están realizando estudios sobre el teatro breve español del siglo XVIII en los que aparecen nuevos datos sobre nuestro autor. Ni Aguilar Piñal ni De la Barrera incluyeron en sus catálogos los títulos de las piezas breves que se conservan en la Biblioteca Nacional en los volúmenes de manuscritos citados.

Mireille Coulón asegura que en los años cincuenta son precisamente Antonio Pablo Fernández y Nicolás González Martínez los dos dramaturgos que se encargan de proveer la escena madrileña de nuevos sainetes. González Martínez escribió poco menos de setenta piezas breves exclusivamente para la compañía de Parra. La gran mayoría de su obra breve, sin embargo, está sin identificar.

Es más que probable que ellos fueran el blanco de las críticas de Nicolás Fernández de Moratín -y no Ramón de la Cruz, porque éste no se había apoderado aún del mercado del sainete-, quien denunciaba la injustificada influencia que ejercían “los poetastros, o versificadores saineteros y entremeseros, que andan siempre pegados a las compañías” (Coulon, 2012: 183).

Curiosamente, Leandro Fernández de Moratín, en el catálogo de las obras publicadas del siglo XVIII, dentro de su *Teatro escogido desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, solamente recoge como obras de Nicolás González Martínez los siguientes títulos: *La Tragedia anunciada es menor sucedida que esperada*, *Dar honor el hijo al padre y al hijo una Ilustre madre*, y *Santo, esclavo y rey á un tiempo*, aunque nos consta que a principios del XIX se podían comprar impresas las tres primeras partes de *El asombro de Salamanca*, por ejemplo, como hemos dicho, y aunque conocía y usó la biblioteca de Agustín Durán¹²⁸, a quien perteneció el Manuscrito R/60 de la Biblioteca Nacional. Comprobamos de nuevo el silencio existente en la historiografía alrededor de

¹²⁸ Agustín Durán fue director de la BN y según se dice en la correspondencia de Leandro Fernández de Moratín, Durán estaba escribiendo en 1825 una *Historia del teatro español*, magna obra que ha desaparecido pero a la que aluden otros contemporáneos.

la figura de Nicolás González Martínez, no solo sobre sus datos biográficos sino también sobre su obra. Es similar al que describe Palacios Fernández en su introducción a *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII* para las autoras de esa época. Y eso a pesar de que, como se ha dicho reiteradamente, fue el dramaturgo más importante de los años 40, 50 y 60 del siglo XVIII.

No existe estudio monográfico sobre la obra de Nicolás González Martínez, como hemos dicho. Antes de tratar de la puesta en escena de sus obras, es fundamental subsanar este agujero en el conocimiento de nuestra historia teatral. Para ello, a continuación presento un listado cronológico de los títulos que he podido conocer a partir de los estudios citados y los distintos catálogos y registros de distintas obras y bibliotecas, seguido del género literario-dramático y escénico, y año de escritura, estreno o impresión.

No incluyo en la cronología las citadas óperas *Dar el ser el hijo al padre*, estrenada el 31 de enero de 1736 en el Príncipe, ni *Amor, constancia y mujer*, estrenada el 10 de noviembre de 1737 en la Cruz ni, por supuesto, *El mágico Brocario*, por tratarse su autoría de mera especulación sin datos fehacientes.

2.1 Cronología.

- ▲ *A falta de hechiceros quieren serlo aún los gallegos y Asombro de Salamanca*, Primera parte. Comedia de magia. 1741.
- ▲ *Cuando hay falta de hechiceros quieren serlo aún los gallegos y Asombro de Salamanca*, Segunda parte. Comedia de magia. 1741.
- ▲ *Cuando hay falta de hechiceros quieren serlo aún los gallegos y Asombro de Salamanca*, Tercera parte. Comedia de magia. 1742.
- ▲ *Santo, esclavo y rey a un tiempo, y mejor lis de la Francia, San Luis (rey de Francia)*. 1743.
- ▲ *El hombre de palo*. Baile. 1743.
- ▲ *El niño fingido*. Sainete. 1743.
- ▲ *Métrica narración o breve poema histórico, Origen, olvido, restauración y culto de María Santísima del Consuelo, que a sus santísimos pies consagra Don Nicolás González Martínez*. 1743.
- ▲ *Donde hay violencia no hay culpa*. Zarzuela. 1744.
- ▲ *El mayor blasón de España y venerable infanta: doña Sancha Alfonso*. Comedia de santos.

1744.

- ♣ *No todo indicio es verdad. Alejandro en Asia.* Ópera. 1744
- ♣ *El ensayo.* Baile. 1744.
- ♣ *El robo de Elena.* Entremés. 1744.
- ♣ *La colonia de Diana,* de Salvador y Vidal. Exornada. 1745.
- ♣ *La residencia.* Entremés. 1745.
- ♣ *Bailes de la fiesta de toros.* Fin de fiesta. 1745.
- ♣ Adición a *La colonia de Diana.* Nueva exornación. 1746.
- ♣ *Introducción a la Colonia de Diana.* 1745 o 1746.
- ♣ *El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas.* Segunda parte. Comedia de santos. 1746.
- ♣ *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia.* Zarzuela. 1747.
- ♣ *No hay perjurio sin castigo.* Zarzuela. 1747.
- ♣ *Antes que zelos y amor, la piedad llama al valor, y Achilles en Troya.* Ópera. 1747.
- ♣ *Hay venganza que es clemencia.* Comedia heroica de ambiente griego. 1748.
- ♣ *Los juegos olímpicos,* de Agustín de Salazar y Torres. Exornada. 1750.
- ♣ *Aún vive D. Juan de Espina.* Folla. 1752.
- ♣ *La dicha en el precipicio.* Serenata. 1752.
- ♣ *El segundo Augusto César y proféticas Sibilas.* Exornada. 1753.
- ♣ *La perla de Hungría, o La perla de Inglaterra y peregrina de Hungría o La perla de Inglaterra y peregrina doctora.* Exornada. 1753.
- ♣ *Baile del pagador de todo,* para *La perla de Inglaterra.* 1753.
- ♣ *El sacrificio de Ifigenia.* Exornada. 1754.
- ♣ *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job,* de Godínez. Exornada. 1754.
- ♣ *El asalto:* sainete. 1754.
- ♣ *El desprecio vengado.* Entremés/Sainete. 1755.
- ♣ *La fe de Abraham y sacrificio de Isaac.* Exornada. 1757.
- ♣ *No siempre es cierto el destino.* 1758.
- ♣ *Las cuentas del Gran Capitán.* Exornada. 1759.
- ♣ *Don Juan de Espina en Madrid,* de Cañizares. Comedia de magia. Exornada. 1760.
- ♣ *El pleito de la boda.* Entremés/sainete. 1760.
- ♣ *Paso representado entre dos damas.* 1760.

- ▲ *La prisión de Alamos. Sainete. 1761. (Con las tonadillas “El gigante” y “Alamos”).*
- ▲ *Lo que va del hombre a Dios, de Calderón. Auto. Exornado. 1761.*
- ▲ *Los afortunados. Sainete. 1762.*
- ▲ *La crueldad sin venganza. Sainete. 1762.*
- ▲ *La audiencia. Sainete. 1762.*
- ▲ *Competencias de amistad y bizarría dan fama, vida y honor, de Zamora. Exornada. 1762.*
- ▲ *La tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado. 1762.*
- ▲ *Las desertoras. Baile. 1762.*
- ▲ *Las bodas a bulto. Sainete. 1762.*
- ▲ *Riesgo y esclavitud. Comedia. 1762.*
- ▲ *El testador sin riesgo. Sainete. 1762.*
- ▲ *El hijo del sol, Faetón. 1762.*
- ▲ *El ingenio hembra. Entremés exornado. 1762-63.*
- ▲ *La Arcadia o Bayle de la Arcadia o Baile para los trabajos de Job. 1763.*
- ▲ *Dar honor el hijo al padre, y al hijo una ilustre madre. 1769.*

Sin datar:

- ▲ *Los enganchados: entremés.*
- ▲ *La iluminación y acampamento de Aranjuez: fin de fiesta nuevo.*
- ▲ *La impiedad y la traición ceden a la compasión: comedia.*

Atribuidas:

- ▲ *El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas, primera parte. Comedia de santos. 1743.*
- ▲ *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y Asombro de Salamanca, 4ª parte, comedia de magia, 1775.*
- ▲ *Traición más bien vengada, y Mágica Eritrea, comedia de magia.*
- ▲ *También se ama en el Barquillo, mágica siciliana, comedia de magia.*

Textos desaparecidos:

- ▲ *El hombre de palo, de 1743, baile.*
- ▲ *El niño fingido, de 1743, sainete.*
- ▲ *El ensayo, de 1744, baile.*

- ▲ *El robo de Elena*, de 1744, entremés.
- ▲ *La residencia*, de 1745, entremés.
- ▲ *Bailes de la fiesta de toros*, 1745, fin de fiesta.
- ▲ *Aún vive D. Juan de Espina*, de 1752, folla.
- ▲ *Las desertoras*, de 1762, baile.
- ▲ *Las bodas a bulto*, de 1762, sainete.
- ▲ *Riesgo y esclavitud*, de 1762, comedia.
- ▲ *El testador sin riesgo*, de 1762, sainete.

Robert Lima, en *Prismas oscuros*, atribuye al autor, además de *El asombro de Salamanca* y *También se ama en el Barquillo*, las comedias de magia *No hay encanto contra amor*, y mágica *Arcelinda* y *La traición más bien vengada*, y mágica *Eritrea*. No he encontrado ninguna referencia sobre la primera de las comedias citadas. En el «Índice de las obras clásicas de la literatura española, en cuyos títulos figuran refranes o frases hechas (siglo XV-XVIII)», de José de Jaime Gómez, figuran los títulos más aproximados, a los que puede referirse Lima, y en cualquier caso, ninguno es de González Martínez. Son: *No hay encanto contra amor*, de Juan de la Hoz y Mota (esta obra es también conocida como *El encanto del olvido* y *No hay encantos contra amor*), y *No hay fuerzas contra el amor*, de Cañizares (de Jaime Gómez: 1999: 301-306).

3 Teoría literaria y poética teatral.

Nicolás González Martínez es un autor que reflexiona y escribe sobre su escritura teatral. La teoría poética del autor puede encontrarse en los prólogos y el material dialógico de sus obras, pero también en las censuras que hemos visto y, sobre todo, en un «Romance» en el que satiriza a Nipho. Es posible que no sean los únicos documentos en los que reflexionó sobre estas cuestiones pero, son los únicos que quedan por el momento.

3.1 Romance contra Nipho.

En el volumen de la BN: *Colección de poesías*, en las páginas 69 r. a 70 r., aparece un «Romance» autógrafo de González Martínez, significativo, junto a afirmaciones hechas en el texto y paratexto de sus obras, de su personal reflexión sobre su trabajo, motivo por el que lo transcribo antes de pasar a un análisis de su estética teatral:

Señores, ¿no tiene gracia,
que sin constar el decreto
de superior tribunal
para hacerse fiel de fechos:

un duende, un ninpho, o un Nipho
con lo don Mariano al vuelo,
cada semana, nos maje
con trece o catorce pliegos?

¿No sobraba un *Pensador*¹²⁹,
que en el asunto, a lo menos,
de comedias, criticaba
con más juicio y más gracejo?

Sus reflexiones, en ellas
los errores advirtiéndolo,
sin señalar, muchas veces,
prevenía los defectos:

Pero, ¿Nipho? No señor:
 nombra a Juan, y nombra a Pedro,
y el palo en manos de un loco,
sacude palo de ciego.

¿Quién es, sepamos, señores,
este Nipho? ¿Qué sujeto,
para (a lo dar que van dando),
sacudirnos tan de tieso?

¿No es, un Abate fantasma,
que se vio, no ha muchos tiempos,
con diarrea de palabras,
en corrillos y congresos?

¿No es, quien teniendo por lengua,
todo un molino de viento,
antes, destrizaba oídos,
y ahora los ojos, a hecho?

¿No es, quien asistiendo todas
las tardes al mentidero,
no le ha ocurrido en veinte años,
las comedias que tenemos?

¿No es, quien menester ha habido,
que diese en tal pensamiento
otro, porque él por sí, nunca
pudiera haber dado en ello?

¿No es, quien convertido en ayo,
se fue a Valencia muy sesgo,
y se volvió de Valencia,
aunque el porqué no sabemos?

¿No es quien emprendió el *Diario*¹³⁰,
y casi fue el emprenderlo

129 *El Pensador*, periódico publicado por José Clavijo y Fajardo de 1762 a 1767.

130 Se refiere al *Diario Noticioso, Curioso-Erudito, Comercial Público y Económico*, primera publicación diaria de la historia del periodismo español, fundado por Nipho en 1758. En 1759, Nipho vendió su parte a su socio, Juan Antonio Lozano. Más conocido como *Diario Noticioso*, simplemente, pasaría a llamarse *Diario de Madrid* en 1786.

lo mismo que darle fin,
 porque es voluble su genio?
 ¿No es quien al *Cajón de sastre*¹³¹
 llenó de tantos remiendos,
 que aun los traperos al verle
 le miraban con desprecio?
 ¿No es, quien puso *La estafeta*
*de Londres*¹³², con el pretexto
 de satirizar la España,
 con el disfraz de buen celo?
 ¿No es, quien que venga o no venga,
 no hay pasaje, el más ligero,
 que con la Nación¹³³ tropiece,
 que no la dé un salmorejo?
 ¿No es, quien tuvo la humorada
 de dar al Rey un proyecto
 de limpieza, vomitando
 delirios, como buñuelos?
 ¿No es, quien escribe sin tino,
 papelotes y libretos,
 con muchísimas prosas,
 pero muy pocos conceptos?
 ¿No es este? El mismo. ¡Por bien!
 ¡Ya se me ha calmado el ceño;
 porque estaba hecho de yeles,
 respirando mongibelos!
 ¡Que este es el buen Mariano!
 Vaya con dios, yo me alegro;
 ¡porque le juzgué un Virgilio,
 un Cicerón, o un Terencio!
 Mas siendo el que ustedes dicen,
 ni su corto estudio debo
 extrañar, ni su osadía,
 porque es muy audaz un necio!
 Dije poco estudio, y dije
 bien; pues siempre le vemos,
 por la mañana, en la tienda
 frente de las gradas, puesto:
 por la tarde, en los corrales,
 y cuando no, en los paseos,
 ¿en qué tiempo estudia este hombre,
 que se impone tan de lleno?
 A otro, le llama plagario;

131 «En *Cajón de sastre* (1760-61) editó fragmentos literarios selectos de autores españoles y extranjeros [...] enmarcándolos en reflexiones personales [...] en defensa del buen gusto» (Palacios Fernández, 2002a: 150).

132 Publicación de 1762, «informativo semanal sobre temas varios de costumbres, industria, arte y literatura de Inglaterra» (Palacios Fernández, 2002a: 150)

133 Xavier Espluga explica cómo Nipho tradujo parcialmente en su *Estafeta de Londres* 1762 y en *Correo histórico, literario y económico de la Europa*, 1763, las *Instituciones Políticas* de Bielfeld, 1761, que versan, entre otras, sobre cuestiones relativas al modo de conseguir una Nación culta y civilizada. En 1764 publicaría *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*.

y él (mas guárdenme el secreto)
en cuanto supone suyo,
la mayor parte, es ajeno.

Yo que es de cálamo propio,
(aunque imitación de ciento)
son las «noticias de moda»,¹³⁴
donde es tan vario el cotejo.

De lo que una vez se agrada,
otra vez le causa tedio,
como si en voz y acción, fueran
diferentes los sujetos.

Hoy, es pasmo Mariquita;
ayer tuvo mil meneos.
Hoy no movió la cabeza
Calle; ayer, estuvo inquieto.

Martínez, tuvo un clarín
en la voz hoy; y está expreso
que ayer era una carraca.
¡Quién vio tan raros extremos!

Hombre, si tiene viveza
Mariquita; si es el genio
de Calle, aquél: si en Martínez
tiene aspereza el acento,

¿cómo quieres tú enmendar
lo que hizo dios, no volviendo
a fundir los individuos,
con licencia de sus dueños?

Si el público que lo paga,
se contenta, estate quieto,
sin hacerte enmendador
de las tablas, siendo un leño.

Que la modestia procures,
¡muy bien! Mas cuanto al exceso
de la acción, en rey o reina,
si es algo más, o si es menos;

déjalos con su capricho,
porque dirán, majadero,
que a reyes de burlas, quieres
hacerlos de carne y hueso.

Cuanto a lo que despotrica,
contra los pobres ingenios,
(que no quieren que descansen
aunque haya tanto que han muerto)

no tomo en esto, partido:
pero ¡qué dijera, cielos
Calderón, si oyese a un grajo,
graznar contra sus aciertos!

¡Qué dijera don Francisco

134 En 1763 Nipho fundó el *Diario Estranjero*, en el que había distintas secciones, una de ellas llamada «Noticias de moda», que «ofrecía una excelente documentación sobre el teatro» (Palacios Fernández, 2002a: 151).

de Rojas, un caballero
tan de bigote, que el verle
dicen que causaba miedo!
¡Qué dijeran! Pero nada:
harían lo que Hércules, puesto
que despreciaba con fisga,
osadías de pigmeos.

No digo que en todo fuesen
cabales; pero a lo menos,
¿no merece su memoria
el indulto del silencio?

¿De qué el insultarlos, sirve,
con sátiras, reprendiendo
sus errores, sino es fácil
que enmienden lo que escribieron?

Los de hoy, imitan lo propio
y hasta ha seis meses¹³⁵, no oyeron
ni la unidad¹³⁶ ni decena,
que siguen los extranjeros.

No les pareció culpable,
seguir de otros los proyectos,
en que tiene mayor culpa,
porque lo protege, el Pueblo.

Pero pues en el *Diario*¹³⁷,
presumo que es el primero,
dice el buen Nipho (y aún contra
El Pensador según pienso),
que es más fácil criticar,
que dar la norma, a él apelo:
ponga alguna piececita
por vervigracia, y ¡veremos!

Echa a pacer el discurso,
devanándose los sesos,
y salga de las tinieblas
a luz pública, el engendro;
que si la gente la aplaude
siendo suya, como espero,
por su horma, calzarán mil,
los coturnos a su ingenio.

Si para comer escribe,
como publica, lo apruebo;
pero no a costa de tantos
a quienes quita el pellejo.

Además, que las comedias

135 Seguramente se refiere al Pensamiento III, «Crítica de nuestras comedias», aparecido en *El Pensador* en 1762, en el que Clavijo hace una revisión de la dramaturgia española barroca y moderna (Citado por Palacios Fernández, 2002a: 153).

136 Referencia a la norma clásica de respeto a las tres unidades dramáticas.

137 Se refiere al *Diario extranjero*, y en concreto a la publicación del *Diario extranjero*, I, 5 de abril de 1763, p. 12 (Citado por Palacios Fernández, 2002a: 152)

él las glosa a su modelo,
 siendo lo mediano, malo,
 y siendo lo malo, bueno.
 He aquí la prueba *Tobías*¹³⁸.
 ¡Qué monstruo! ¡Qué sacrilegio!
 Y en *Para vencer a Amor*¹³⁹,
 ¡qué reparillos tan legos!
 Pero, ¿qué nos ha enunciado,
 de *El cura de Madrigalejos*¹⁴⁰,
 comedia, en que los absurdos,
 se empujan desde sus puestos?
 Si por esto le han pagado,
 no lo sé, mas lo recelo,
 porque hacer la vista gorda
 no se acostumbra sin premio.
 ¿Qué bien, al público viene,
 de que escribiese Moreto
 mal, y que haga Mariquita,
 aquél o otro recoveco?
 Ella lo ejecuta bien;
 mas, ¿puede ser causa esto,
 a que se lleve de calle
 a las que la antecedieron?
 Aconséjenle señores,
 que se deje de dicterios,
 cuando puede en mil asuntos,
 ostentar su entendimiento.
 Que suficiente se ha dicho
 de lo que trata, mas viendo
 que hacen las propias, y irán
 a éstas, otras sucediendo:
 porque hablarnos de comedias
 y de cómicos, no creo
 que ha de sacar otro fruto

138 *Los trabajos de Tobías*, de Rojas Zorrilla, repuesta el 4 de mayo de 1763, coliseo del Príncipe.

139 *Para vencer amor, querer vencerlo*, de Calderón. Se repuso numerosas veces durante el siglo. En las décadas de los '60 y '70 prácticamente todos los años. Nicolás González Martínez se refiere a la crítica aparecida en 1763, con motivo de la reposición de la obra por la compañía de la Ladvenant en la Cruz, del 10 al 12 de mayo, en *Diario extranjero*, II, 12 de mayo de 1763, p. 87, en la que tilda los lances de la trama de «desbarros que comete una imaginación llena de fuego para la inverosimilitud y fría como un hielo para los efectos de una exacta propiedad». En *Diario Extranjero*, I, 5 de mayo de 1763, p. 12, se refiere a la reposición por la compañía de María Ladvenant de 29 de abril a 3 de mayo de otra obra de Calderón, *Afectos de odio y amor* (obra que inspiró la serie del *Asombro de Salamanca*), como: «comedia [...] llena de discreciones y de disparates: el lenguaje admirable, los hechos del todo inverosímiles [...] cuando veo algunas de estas extravagancias me lleno de confusión, no adivinando en qué pudo consistir que un entendimiento tan claro se dejase deslumbrar por sobra de fuego» (Palacios Fernández, 2002a, 152). En el mismo *Diario Extranjero*, II, p. 29, Nipho dice que deben arreglarse las obras de Calderón, «pero aún no hemos visto mano que los haya corregido [...] Manos hay discretas, que podrán hacer este beneficio a la Patria». En este mismo número critica algunos *exornos* realizados en ciertas obras de Calderón. No es extraño que Nicolás González Martínez se dé por aludido.

140 *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrigalejos*, de Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Mira de Amescua. Se repuso numerosas veces en el siglo, en concreto del 13 al 16 de mayo de 1763, a continuación de la obra anterior, por la compañía de la Ladvenant en la Cruz.

que el no sacarle y
Laus Deo.

Por las referencias que hemos señalado en notas al pie, está claro que este romance se escribió tras salir a la calle los primeros números del *Diario extranjero*, en mayo de 1763. No sé si Nicolás González Martínez llegó a publicarlo o lo difundió entre sus allegados. Desde luego, no fue el único a quien provocaron los primeros números del semanario. Romea y Tapia, por ejemplo, escribió *El escritor sin título. Discurso primero, dirigido al autor de las noticias de moda, sobre las que nos ha dado a luz en los días 3, 10 y 17 de mayo: Traducido del Español al Castellano por el Licenciado Don Juan Cristobal Romea y Tapia*, Madrid, 1763.

Además de ser un papel interesante para contribuir al conocimiento de la repercusión de Nipho y las polémicas del teatro de la época, también aporta datos del pensamiento estético y laboral de nuestro autor. No solo confirma sus influencias y cuestiones de poética literario-dramática y estética escénica, sino que reflexiona sobre aspectos profesionales, como la importancia del estudio y la noción de autoría y plagio.

3.2 Sobre el oficio de dramaturgo.

3.2.1 El dramaturgo como estudioso e historiador.

Por lo que leemos, González Martínez considera el estudio de gran importancia para el trabajo de dramaturgo. Efectivamente, por la simple lectura de sus obras y sus censuras hemos comprobado que sabe latín e italiano, por lo menos, quizás francés, y tiene conocimientos de literatura, derecho, historia, magia, teología, emblemática, arquitectura, etc. La escritura, para él, no es tanto una cuestión de imaginación como de conocimiento de la realidad histórica. Las tramas de las obras dramáticas deben ajustarse a los hechos históricos, de ahí que escoja temas, personajes y anécdotas sacados de la Historia antigua, cristiana o contemporánea y los trate ajustándose al máximo a los datos conocidos. Es el caso de sus comedias de santos, como *San Luis*, *Rey de Francia*, *El Mayor Blasón de España* o de la segunda parte de *El venerable Fray Simón de Rojas*. Como hemos visto, en todos los casos Nicolás González Martínez no usa las figuras históricas como mera excusa para escribir una trama de enredos y amoríos inventada, sino que escoge y reproduce momentos climáticos de las biografías, siendo secundaria la historia de amor. Lo mismo ocurre en las comedias heroicas y zarzuelas. En las ediciones impresas de este tipo de obras se

preocupa por aclarar lo que es ajustado a la historia (o al mito, que se considera histórico), y lo que no, y lo advierte y argumenta. Esto ocurre desde el principio de su carrera. En el *argumento* que precede al texto en la edición de la ópera *No todo indicio es verdad. Alejandro en Asia*, de 1744, explica: «y cuantos accidentes concurren en el drama, siendo para su mayor exornación, y permisión tolerada en lo poético, se les puede disimular lo fabuloso, cuando los hace menos odiosos lo verosímil». En el argumento de la zarzuela *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, de 1747, constata: «Fíngese lo demás, como verosímil, para mayor exornación de las escenas», y lo mismo hace en la edición de *Antes que celos y amor, la piedad llama al valor*, y *Achiles en Troya*: «En lo poco, que se varía la serie de la fábula, se le dan los más propios coloridos de lo verosímil». En todo caso, hay que recordar que lo que a nosotros hoy nos parece fantástico, a un hombre religioso del XVIII le parece totalmente posible. Así en la censura a *El segundo Josué y Gran Cardenal de España Fray Francisco Ximenez de Cisneros*, 1ª Parte, de Dn. Pedro Lanini y Sagredo (Tea 1-64-8A), de 1756, Nicolás González Martínez dice lo siguiente:

Esta comedia del *Segundo Josué, y Gran Cardenal de España*, no tiene para permitir su representación, cosas que lo pueda embarazar, pues si bien alguno de los sucesos prodigiosos de que el ingenio se vale, no constan de su historia, en el alto espíritu, virtud y religión de héroe tan grande, nada es inverosímil.

Décadas después, el gran dramaturgo alemán, George Büchner, teorizaría también sobre la labor del dramaturgo como historiador. En cuanto a Nicolás González Martínez, ésta parece ser su aspiración, como hemos visto, y por eso se muestra a menudo insatisfecho por la imposibilidad de cumplirla enteramente. Él se sabe un escritor profesional, que debe contentar a sus clientes, como ya se disculpaba Lope. La culpa, como argumenta en el «Romance», es del Pueblo. Aún así, se permite escribir y estrenar numerosas obras que «no acaban en bodas».

3.2.2 La autoría y el plagio.

María Salud Álvarez Martínez (2007: 7) comenta sobre Manuel Guerrero y González Martínez: «pertenecen al grupo de dramaturgos que básicamente refunden o exornan y que por conocer los mecanismos de construcción teatral sabían adaptarse a los gustos del público, pero carecen de una obra personal de interés». Es una opinión que ya había apuntado en su estudio sobre Nebra -aunque ahí además subraya que Nicolás González Martínez carece de «cualidades literarias» (1993: 49)-, y que repiten otros académicos. Para muchos -esto se repite en todos los libros de texto de Historia de la literatura española, por lo que no considero necesario aportar referencias

concretas-, los autores de teatro popular dieciochesco, en general, no son más que traductores de Metastasio e imitadores de Calderón y otros dramaturgos del siglo anterior. Por eso, resulta tan interesante que Nicolás González Martínez utilice la palabra *plagiario*:

A otro, le llama plagiario;
y él (mas guárdenme el secreto)
en cuanto supone suyo,
la mayor parte, es ajeno.

Es bastante probable que Nicolás González Martínez se dé por aludido a pesar de que hable de *otro*. También en *La impiedad y la traición...* reflexiona sobre este asunto:

Leonora: Señor, ¿que será copia?
Baqueta: Todo es mío;
 lléguelo el duque a bien, que yo lo fío:
 pero aunque ello sea copia, en todo propia,
 no seré yo el primero que lo copia (f. 84r).

Esta cuestión de la *originalidad* de la escritura como valor en sí se extiende en el XIX y sigue estando vigente en parte, pues las nuevas concepciones del *copy-paste* y *copy-left*, pero sobre todo del capitalismo cognitivo y la construcción colectiva de conocimiento, la están dejando obsoleta. No solo es propia del romanticismo, sino que deriva del mismo pensamiento burgués liberal, en el que la noción fundacional de la propiedad de la producción se extiende a todos los ámbitos, por lo tanto, también los *bienes* inmateriales son susceptibles de capitalización. En la dramaturgia pre-burguesa, como en el resto de manifestaciones artísticas, tal concepto no existe. El uso de materiales ajenos¹⁴¹, a modo de pastiche o collage, es habitual porque no existen límites entre la creación individual y la creación colectiva, igual que no se comprenden los límites entre *persona* y *comunidad*. La noción de *individuo* como alguien *separado* no se teoriza y se pone en práctica hasta esta época.

En todo caso, como decía el anónimo traductor-exornador de *Amor, constancia y mujer* en su dedicatoria a la marquesa de Villareal,

no aprecie V.S. en mi obsequio [...] la idea, porque no es mía, sino es que esto la haga más meritoria: pues no ha faltado quien la ha querido alabar por de Pedro Metastasio, despreciando por mía el seguirla en nuestro idioma: no sabe el sujeto lo que es trabajar

141 Citaré por enésima vez el caso de Shakespeare. En mi artículo sobre John Dee (2010) explico la procedencia de los distintos materiales con los que el poeta inglés confecciona *La tempestad*.

a expensas de ajenas ideas.

La crítica de plagio por parte de Nípho -que, como bien dice Nicolás González Martínez, se dedicó a publicar traducciones de noticias y textos extranjeros en sus periódicos, y cuyas primeras obras dramáticas son también traducciones- viene de alguien que en este momento, 1763, se pone del lado de la estética clasicista. Es decir, que coincide -luego tomará otro rumbo- con los presentes y futuros reformistas del teatro. Solo tres años después, el conde de Aranda contratará a dramaturgos como Olavide, Trigueros, etc., para hacer traducciones de obras extranjeras y escribir *al modo* (o sea, copiando) de autores ilustrados franceses e ingleses. Años más tarde, cuando se emprende -en realidad continúa- con la Reforma del Teatro -por la *Real Orden de 21 de noviembre de 1799*-, erradicando ciertos tipos de obras de las tablas españolas, se publica el *Teatro Nuevo Español*, Tomo I, 1800, que pretende recoger las obras permitidas, modélicas. En él se afirma:

En esta colección estarán también las piezas nuevamente traducidas que se representen, cuyos traductores tendrán por ahora el mismo derecho al privilegio concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de estos sea suficiente para los espectáculos necesarios, en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores, precediendo el aviso correspondiente, pero serán gratificados por una vez según el mérito de sus traducciones (TNE, I, 1800: XIII-XIV).

Como vemos, el concepto de plagio es muy *líquido* en la época, es decir, demagógico. Se usa como argumento para desprestigiar y menospreciar ciertos autores y obras. Y, aplicado a González Martínez, ni siquiera puede decirse que sea cierto. Nicolás González Martínez tiene una obra original amplia, al margen de que se dedicara también a hacer versiones de obras del pasado. Esta misma práctica sigue vigente hoy día en nuestros escenarios sin que ello reste mérito a los dramaturgos que las realizan. Lo que se pone en juego tras este argumento no es, como diría Humpty Dumpty -el personaje de *Alicia en el país de las maravillas*-, lo que significan las palabras, sino «quién manda aquí, eso es todo». Lo importante no es que se copie o se deje de copiar, sino qué se copia, o el control de la producción del saber por unas élites en favor de ellas mismas y de su programa de construcción social.

3.2.3 El autorretrato.

En la época barroca es habitual que el artista se autorretrate en sus obras, de manera literal y no solo metafórica. Esto no es algo exclusivo de las bellas artes, también lo hacen los escritores. Por eso, es fundamental la manera en que el propio autor aparece en su obra. En consonancia con la

estética conceptista, Nicolás González Martínez aprovecha para poner en boca de su tocayo, el actor Nicolás de la Calle, sus propias reflexiones acerca de diversos asuntos y su propia biografía. Esto ocurre en las piezas cortas donde los personajes conservan los nombres de los actores. En *Los afortunados*, por ejemplo, opinará sobre la conveniencia de dejar a las mujeres intervenir en las cuestiones del gobierno del pueblo. En *La crueldad sin venganza* hablara de su rechazo al matrimonio:

Nicolás: Mas, a mí ponerme fuego,
que huyo como del demonio
de boda, no lo consiento (f. 7r).

Más adelante se identifica con el actor Manuel Martínez, que se apellida como él mismo. Por eso en *Fin de fiesta nuevo de la Iluminación y Acampamento de Aranjuez*, seguramente las palabras de Espejo sobre Martínez son aplicables al dramaturgo (ya hemos visto que tuvo un proceso por deudas):

Espejo: Parra está muerto en sustancia,
Plasencia dado al demonio,
Martínez dado a la trampa,
Lucas será más no ofrece,
Ramírez amorra y calla
Calderón como es tan largo,
saca un pescuezo de a vara (f. 177v).

En las obras largas, sin embargo, en ocasiones se coloca en el lugar del gracioso. El caso paradigmático es el de *La impiedad y la traición ceden a la compasión*, como ya hemos explicado. No sé si se podría afirmar que lo mismo ocurre en el caso de *La tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado*, en la que Requesón quiere casarse con Argenis y al final queda desparejado y renegando del matrimonio. Esto, unido a lo que hemos dicho más arriba, en este mismo apartado, nos llevaría a elucubrar acerca de un amor de Nicolás González Martínez con alguien que no era de su clase -o con alguien del mismo sexo- y, por lo tanto, un amor imposible. Es, desde luego, recurrente en su obra la figura de quien tiene aspiraciones amorosas que no le corresponden -por clase o género, como decimos, pues la homosexualidad también es un leitmotiv en su producción-, y tampoco sería raro que le hubiera ocurrido a él, pero estamos intentando realizar un estudio y no una comedia de enredo, aunque no siempre sea posible distinguir los límites. Lo cierto es que la figura del gracioso Requesón (1762), como luego la de Baqueta (¿177-?), tiene un gran protagonismo en la trama principal, y hace afirmaciones que quizás son

reflexiones personales:

Requesón: Aunque manos besa el hombre
que quisiera ver cortadas.
Mastín: ¡Qué sacrilegio!

Y más tarde, cuando está entre los nobles y Atheneo le echa:

Requesón: ¿Pero estarse aquí, no puede
con ellos, tal cual, un hombre? (f. 200 v.)

Por último, también hay alusiones al *ingenio* que escribe la pieza diseminadas por toda su obra. En *La audiencia*, el escribano dice así sobre las costas:

Escribano: No serán leves
las que le habrán de cargar
al pobre ingenio los muchos
que le satirizarán (f. 9 v).

El incluirse como personaje presente en la propia obra puede leerse como un intento de autoafirmación de la propia singularidad, que tiene que ver con una noción de subjetividad moderna que entronca con la cultura barroca y que ofrece resistencia a los intentos de control y obediencia pre-ilustrados, que derivarán en «sujetos» sujetos e «identidades» idénticas, en «individuos» alienados y obedientes, como reflexiona Alberto Medina en *Espejo de Sombras*. Las referencias en tercera persona, su inclusión en la pieza por alusiones, como en el ejemplo de *La audiencia*, supone un intento de auto-objetivación, de reflexión sobre la propia personalidad y el lugar que se ocupa en el mundo. De este modo Nicolás González Martínez se sitúa en una tradición en la que el más conocido de sus predecesores es Quevedo, pero que también continuará Goya, como muy bien han estudiado Stoichita y Coderch (1999: 181-207).

3.3 Poética.

3.3.1 Corriente estética.

En el «Romance» contra Nipho, Nicolás González Martínez deja clara su postura estética, tanto literaria como escénica. No es el único texto en el que lo hará, como ya hemos visto al estudiar el conjunto de su producción dramática. Como dice Germán Garrido,

resulta llamativo que los protagonistas del debate estético del siglo XVIII sean a la vez en buena parte sus principales escritores, y que muchos de los textos dramáticos y de las composiciones líricas de este periodo incluyan un pronunciamiento poético de su autor como carta de presentación (Garrido, 2010: 19).

Garrido piensa sobre todo en Moratín o Jovellanos, pero resulta que un autor *popular* como Nicolás González Martínez hace frecuentes reflexiones teóricas sobre su propia poética, como hemos dicho, en los prólogos de sus obras editadas, pero también en los propios textos dramáticos, en los que los graciosos dedicarán buena parte de sus intervenciones a debatir cuestiones estéticas.

3.3.1.1 Influencias.

En este «Romance», Nicolás González Martínez repite su admiración por Calderón, como también explicita en el «Memorial» que dirige a un duque y, sobre todo, como es apreciable en su escritura. Otro autor que menciona aquí es Francisco de Rojas, pero igualmente podría citar otros referentes como Salazar y Torres, Salvo y Vela o Cañizares, dentro de los españoles, y también Metastasio, como hemos dicho. En todo caso, es siempre Calderón el que ocupa el lugar central. Y esto se relaciona con lo que apuntábamos anteriormente. El hecho de que Nicolás González Martínez estudie y admire a Calderón no debería dar lugar, *per se*, a considerar su obra como mera copia del autor áureo, o traducción de Metastasio. En el apéndice sobre su obra, explicamos en detalle las fuentes de cada una de las obras. Vemos ahí que hay fuentes literarias, históricas, bíblicas, etc. A continuación estudiaremos los modelos de la serie *El asombro de Salamanca* y posteriormente profundizaremos en su poética.

3.3.1.1.1 Modelos literarios de la serie *El asombro de Salamanca*.

Las influencias de González Martínez no son solo literarias. Cuando escribe sus obras, tiene muy en cuenta quiénes son los actores que la van a interpretar y cuáles son las condiciones materiales con las que cuenta, las reformas y posibilidades del coliseo, etc. Estudiaremos más detenidamente estas cuestiones al tratar la realización escénica. Aquí nos limitaremos a ver los textos concretos a los cuales el autor hace referencias en la serie.

3.3.1.1.1.1 *Afectos de odio y amor*, de Calderón.

La protagonista de la serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, es la maga Cristerna. Al contrario de lo que ocurre en otras comedias de magia, se trata de un personaje ficticio. El nombre, Cristerna, no es un nombre frecuente, pero no es la primera vez que aparece en el teatro. Calderón, el mayor referente de Nicolás González Martínez, ya lo había usado con anterioridad. Calderón escribió el Auto sacramental *La protesta de la fe*¹⁴² (1656), inspirado en la reina Cristina de Suecia, quien abdicó del trono y se convirtió al catolicismo. Finalmente, no se permitió su representación. Cristina de Suecia inspiró otra de sus obras, la comedia *Afectos de Odio y Amor*, de 1657 ó 1658. La protagonista, Cristerna, reina de Suevia, es una mujer varonil, erudita y esquiva, como la propia Cristina, reina de Suecia. Capaz de manejar tanto la pluma como la espada, siente aversión por el matrimonio y se convierte al catolicismo. En la comedia, acaba enamorándose de un soldado pobre. Esta misma figura inspira *¿Quién es quien premia al Amor?*, de Bances Candamo¹⁴³. La Cristerna de Nicolás González Martínez toma muchos rasgos de la Cristerna calderoniana, y de la propia Cristina. Como ellas, es aficionada al estudio y a los libros -en ellos aprende la magia-, y es decidida. Desde luego, no deja que nadie interfiera en su vida, y menos que decida sobre su matrimonio.

No es el único personaje de la serie inspirado en la obra de Calderón. El gracioso Toribio, de Nicolás González Martínez, está basado en el Turín de *Afectos de odio y amor*. Incluso llega a parafrasear parlamentos de éste. El gracioso Turín, como Toribio, hace frecuentes reivindicaciones de igualdad:

Cristerna:	Dejadle. ¿Quién sois?
Casimiro:	Un loco, ignorante criado mío.
Turín:	Niego el supuesto, que yo soy el amo, el silogismo pruebo. Yo sirvo de suerte que no sirve lo que sirvo; él sirve, sirviendo cuando como, y bebo, calzo y visto; Luego el servido soy yo, puesto que él no es el servido, y aunque él sea el servidor, estoy yo a vuestro servicio (vv. 222-234).

¹⁴² En la edición crítica de Gregory Peter Andrachuck (2001), se dan datos importantes sobre la escritura, motivos de la prohibición de representación y estreno en el siglo XVIII.

¹⁴³ Oostendorp (1989: 245-259) ha estudiado la presencia de la figura de «Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII».

Afectos de odio y amor, se repuso 91 veces a lo largo del siglo, según Andioc y Coulon. Casi todos los años, y algunos varias veces. Es curioso que se repusiera en 1739 y después no se volviera a reponer hasta 1745, sería una indicación más de la influencia de la obra de Calderón en la de Nicolás González Martínez. Seguramente las compañías pensaron que no tenía sentido reponerla si ya se estaba presentando un personaje similar en *El Asombro de Salamanca*.

3.3.1.1.1.2 *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela.

Hoy en día a Salvo y Vela se le conoce más por la opinión que de él tenía Moratín que por sus obras.

Un sastre llamado don Juan Salvo y Vela, eligiendo el camino más breve de agradar al patio mediante el auxilio de los contrapesos y las garruchas, publicó la comedia *El mágico de Salerno* Pedro Vayalarde, y tanto aplauso tuvo, y tanto le solicitaron los cómicos y los apasionados, que dio libre curso a la vena poética; y en otras cuatro comedias que escribió con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron y algunos más. Compuso después un auto y varias comedias de santos, todo por el mismo gusto, adquiriendo general estimación entre las mujeres, los beatos y los muchachos (Citado por Buck, 1986: 251).

Poco más, en realidad, se sabe de él. Parece que, tras semejante juicio, ningún estudio serio podía hacerse sobre este escritor.

Más entrado el XIX, sin embargo, la opinión sobre la serie ha cambiado algo. El romántico Ángel Saavedra, duque de Rivas, en su *Viaje a las ruinas de Pesto*, nos lo muestra, a la par que nos aporta nuevos datos sobre el personaje histórico:

En cuanto avisté a Salerno aquella tarde desde el mar, me vino al pensamiento el célebre mágico Bayalarde, protagonista de cinco famosas comedias de tramoya de nuestro teatro, que no carecen, ciertamente, de mérito, que nos encantaron en nuestra niñez, y que siempre vemos representar con gusto. Hablan de ese profesor de Ciencias del siglo XII Bernino, en su *Historia de las herejías*, y moseñor Parnelli, en sus cartas (Saavedra, 2012: 16).

El sacristán de Salerno enseña al duque de Rivas «el Santo Cristo a cuyos pies murió contrito y perdonado, y una relación auténtica de este suceso» (Saavedra, 2012: 16) acaecido, según nos cuenta, el 25 de marzo del año 1141. Caldera (1990: 53-69) ha estudiado detalladamente las fuentes de la serie.

Volviendo a Salvo y Vela, como ha quedado claro, la serie de *Pedro de Vayalarde*¹⁴⁴ es la que más fama ha dado al autor, entre las numerosas piezas largas y breves que escribió y que se conservan de este dramaturgo. Se trata de un pastor que se enamora de una dama, Diana, y es correspondido. El Demonio ayuda con la magia en los diferentes breves en los que estos amores ilícitos pondrán a los amantes. Al final, se casan contra todo y contra todos. Pero, a pesar de lo que dice el título, Pedro solo será el protagonista de las dos primeras partes, pues muere al final de la segunda en olor de santidad y con milagro incluido. En las siguientes comedias, y sobre todo en las dos últimas, será Diana protagonista y maga, apareciendo el fantasma de Pedro cada vez menos. La serie tuvo un éxito increíble, reponiéndose una u otra parte casi anualmente hasta el final de la centuria.

La primera parte¹⁴⁵ se estrenó en 1715 y se repuso, que sepamos¹⁴⁶, en: 1716, 1723, 1729, 1732, 1737, 1751, 1754, 1759, 1765 (2 veces), 1772, 1777, 1780, 1787. Por el texto que acabamos de leer del Duque de Rivas, en el XIX siguió reponiéndose. Es lógico porque la comedia de magia es uno de los géneros más importantes del XIX¹⁴⁷, también, aunque con rasgos algo distintos de la del XVIII.

144 Ya había aparecido nombrado en la primera comedia de magia estrenada en el siglo, la primera parte de *Duendes son alcahuetes*. En ella, dice el Foletto:

Como en Francia
cursé la filosofía
con Pedro Abailardo, que es
quien hoy la fama apellida
el mágico de Salerno,
aprendí de su doctrina
algunas curiosidades
que los secretos practican
de la magia blanca (fol. 8v).

145 Sinopsis: Diana espera encontrarse con su prometido Andrea Colona. Mientras, el pastor Pedro Vayalarde la salva de una fiera y se enamora de ella. Se le aparece Camilo, el diablo, que le ofrece ayudarle a cambiar de estado y conseguir a la dama. Así que se presenta ante el padre de ella como un gran señor, pero el mayoral le reconoce y delata. Tras escapar de la prisión, rapta a Diana que cree estar en un palacio increíble cuando están en unas ruinas, y aún así se enamora de él. La familia de Diana va a buscarles haciéndoles creer que aprueban el matrimonio y les invitan a la casa familiar y una fiesta. En realidad quieren matar a ambos. Logran escapar gracias a la magia y ella se casa con Pedro porque sabe que así les irrita.

146 Doy los datos de estreno y reposición de toda la serie siguiendo a Antonieta Calderone (1983a). He podido revisar y comprobar que muchas de las fechas son exactas, pero hay discrepancias con los documentos de AV en otras.

147 Lise Jankovic ha presentado en noviembre de 2014 su tesis sobre la comedia de magia del XIX en la Universidad París III.

La segunda parte¹⁴⁸, que recoge la anécdota del crucifijo a que se refería el sacristán de Salerno, se estrenó y repuso en: 1716, 1718, 1723, 1729, 1732, 1737, 1742, 1751, 1754, 1768, 1772, 1775, 1780.

La tercera parte¹⁴⁹, se estrenó y repuso en: 1718, 1724, 1730, 1738, 1742, 1745, 1752, 1755, 1769, 1772.

La cuarta parte¹⁵⁰ se estrenó y repuso en: 1719, 1720, 1743, 1748, 1769.

La quinta parte¹⁵¹ se estrenó y repuso en: 1720, 1743.

148 Sinopsis: Pedro y Diana vuelven a Italia con sus hijos, a Nápoles, a una villa que les ha dejado Camilo. A Diana le gustaría tener allí a sus antiguos criados, y Pedro le muestra donde están, en una venta que regentan, y los lleva hasta allí. En la orilla ocurre un naufragio y Fabricio va a salvar a un náufrago que resulta ser César Colona. Pedro ha estado a punto de ayudar al náufrago pero al ver que está a salvo se esconde, pues él mismo está en busca y captura y no debe ser reconocido. Fabricio pide a Diana que acojan al herido y así lo hacen, a pesar de lo ocurrido en la primera parte. Mientras, se enteran de que el hermano de César y pretendiente de Diana ha muerto, y de que Julia, esposa de César, está prisionera de los moros. Luego vemos que el Solimán quiere acostarse con ella, así que la tiene regalada. Para evitar que César le denuncie y hacerse su amigo, Pedro le enseña dónde está y César le ruega que la libere con su magia. Más tarde los hijos de Pedro tienen un accidente y mueren, pero él pide al diablo que resuciten a cambio de su alma. Diana, que ha sido informada por el criado de la muerte de los niños, desesperada, se deja llevar cuando unos moros la apresan junto a Nise. Pedro quiere morir, pero va con César que se hace pasar por embajador de Argel y liberan a las mujeres. De vuelta, van a vivir a Salerno y César va a ver a su administrador para conseguir efectivo para vivir los cuatro. Resulta que murió, y el nuevo dice que no encuentra los papeles. Como no puede vivir con la vergüenza de ser pobre, Pedro, que no puede ayudarle, le envía al infierno a hablar con Camilo para que le ayude, y allí el demonio le dice cómo recuperar su dinero y le revela que Pedro irá a verle en tres días. Cuando Pedro se entera, desesperado, va a una ermita y pide a dios que le perdone. Así lo hace Cristo, que saca la cabeza del cuadro, los demonios salen del cuerpo de sus hijos y Pedro se da con una piedra en el pecho hasta morir. Diana promete irse a un convento.

149 Sinopsis: La ermita donde murió Pedro es ahora un gran lugar de peregrinación. El demonio está enfadado, así que adquiere apariencia de Pedro y se aparece a César, que vive perseguido en el bosque porque se quiere casar con Felisarda, hija de Fabricio, y este no quiere porque fue amigo de Vayalarde. Diana vive pobre con Nise, buscando dinero para poder entrar en un convento. Pedro (demonio) hace creer a César que Felisarda y su hermana Lesbia están con ellos en una villa, disfrutando de bailes y fiestas, aunque luego él vuelve con su esposa Diana. El fraile Raymundo descubre el engaño del demonio a todos, y todo acaba bien. César se casa con Felisarda.

150 Diana está presa de don Fabricio porque, viviendo en su casa, se enamoró de don Juan, un galán que también estaba en casa de don Fabricio, donde le dejó su madre encomendado al morir, hasta que vuelva el padre de España. Diana pide al Dominiquín unos libros de Pedro Vayalarde. Son de magia y consigue escapar leyendo ahí los hechizos. Camilo se la aparece en forma de Vayalarde y dice que la ayudará siempre que diga ese nombre. Mientras, don Juan, que ha sido preso por los moros, se enamora de Zara, que le ayuda, y olvida a Diana. Celín, hermano del sultán y pretendiente de Zara está muy enfadado. Diana salva a don Juan de la prisión, él disimula su nuevo amor por Zara. Esta consigue encontrarle y Diana se venga ayudando a Celín. Hace creer a Zara que don Juan no existe y que todo ha sido un sueño, así que acepta casarse con Celín. Don Juan se entera de que su padre está preso en España y se casa con Diana para que le ayude. Nise y Chamorro también se casan y deciden no ir a España, sino montar una tienda con la dote que da Diana a Nise.

151 Don Juan dio su mano y su palabra de matrimonio a Diana en la parte anterior, pero quiere que su padre, don Pedro de Ribera, que ha vuelto de España, le bendiga. Sin embargo, este le repudia, así que marcha con Diana escapando de la justicia. En su viaje, paran en la corte de la duquesa de Milán, porque hay baile de máscaras y no serán reconocidos. La duquesa baila con don Juan y cuando intentan atacarla debido a su disputa por el poder con el duque Federico, don Juan la salva y promete volver por ella, cosa que hace engañando a Diana, y presentándose como un gran príncipe haciendo magia con los libros que ha quitado a Diana. Esta no es tonta y se presenta como hombre para advertir a la duquesa. Finalmente se casan los duques con los duques y Diana con don Juan.

La serie de *El asombro de Salamanca* sigue la línea de *Vayalarde* —seguramente pretendiendo emular su éxito—, y presenta homenajes, concomitancias y también diferencias. En ambos casos, como hemos dicho, las protagonistas son damas que escapan a su condición, se auto-marginan en cierto modo, buscando la libertad. Ambas harán todo lo posible por conseguir al galán que ellas desean y, de hecho, ésta suele ser la acción principal de todas las comedias. Por otro lado, en ambas comedias las criadas se harán magas y, si la criada de Diana se llama Nise, la de Cristerna se llamará Inés, con las mismas cuatro letras. También aparecen sendos Chamorros en ambas series, y algunos trucos, como la aparición del gracioso mientras se hace una purga, se repiten. Ambos autores, además, comparten un posicionamiento por la igualdad, más de clase, en el caso de Salvo y Vela, y de género en el de González Martínez. En este sentido, son definitivas las palabras de Pedro Vayalarde en la primera parte —nótese el parecido con la famosa intervención del *Como gustéis*, de Shakespeare, y con la intervención de Toribio que he transcrito en el apartado anterior—:

Pedro Vayalarde: Porque tiene más fortuna
del mundo el mayor Monarca,
solamente es más que yo,
pues son los cuerpos, las almas
de los hombres unas mismas,
con distintas semejanzas.
En el teatro del orbe ,
¿es más todo, que una farsa,
donde es el poder galán,
la hermosura primer dama,
el regocijo gracioso,
el conocimiento, barba,
y las demás la fortuna,
el enojo, la desgracia,
la casualidad, y el triunfo,
cuya compañía, acabada
la Comedia, con que el tiempo
representa sus mudanzas,
al vestuario del sepulcro
vuelven todos a ser nada?
Pues si no me diferencio
yo de todos, ¿por qué aja
aquesta deidad mi triunfo
con esta grosera paga? (p. 3).

Pero también existen importantes diferencias entre ambas series, sobre todo en lo que concierne a la magia. Mientras en la serie de *Vayalarde* la magia es obra del famoso pacto demoniaco, y los libros en los que se recogen los conjuros son de magia negra, la magia de los

gallegos es científica, y los libros son de matemáticas, por eso en el primer caso la magia ocurre por arte de ídem, mientras en el segundo se estudia y aprende. Como he dicho, la serie es absolutamente laica¹⁵², prácticamente sin referencia de ningún tipo a Dios, el Demonio o la Iglesia.

Así como la serie de Vayalarde influye en la escritura de la serie del *Asombro de Salamanca*, ésta influye en las reposiciones de aquella. Es notable cómo, inmediatamente después del éxito de la serie de la maga de Lugo, se repone la serie de Vayalarde. En concreto, hemos visto que la segunda y tercera partes se reponen en 1742 y la cuarta y quinta en 1743. La quinta parte no se volverá a reponer.

3.3.1.1.1.3 *Marta la Romarantina*, de Cañizares.

En 1716, José de Cañizares estrenó la primera parte de *Marta la Romarantina*¹⁵³, serie basada en la francesa *Marta Broserio*. Sin duda, pretendía ofrecer una alternativa a las dos primeras partes de *El mágico de Salerno*, estrenadas ese año, y que a su vez habían sustituido en las tablas a sus dos comedias sobre don Juan de Espina -las cuales habían triunfado reponiéndose dos años consecutivos-. La primera parte de *Marta* no tuvo excesivo éxito en ese momento, y la serie de *Salvo y Vela* se repuso una y otra vez durante todo el primer tercio del siglo. Sin embargo, en noviembre de 1739 se vuelve a poner -se repone por primera vez- la primera parte de *Marta*, y esta vez sí cosecha un apabullante éxito. Se mantiene en cartel durante 16 días consecutivos con una recaudación excelente, y se deja de poner porque la compañía de San Miguel debe cambiar de teatro. Un par de meses después, del 13 de febrero al 1 de marzo, se estrena la segunda parte¹⁵⁴ de la

152 Esto solo era posible plantearlo, precisamente, en los años cuarenta, como ya expliqué en un artículo sobre la ciencia y la magia en el XVIII (Contreras, 2010b), y con esta obra González Martínez contribuye a la encarnizada polémica que desde 1735 se estaba produciendo en torno al moderno concepto de ciencia.

153 Sinopsis: *Marta*, interesada desde niña en los estudios, da muestras de gran inteligencia. A los nueve pega a su madre y ésta la maldice: “que un diablo esté siempre contigo y sea tu perdición”. La madre muere castigada y en la vida de *Marta* aparece el diablo Garzón. Al inicio de la obra, el padre de *Marta*, Jacome Brosario, pasa por su casa de camino hacia otra batalla contra los insurgentes en la guerra civil que asola Francia. Descubre que su hija pasa el tiempo encerrada en su habitación haciendo extraños prodigios. A su casa llegan el rey Enrico y el obispo y tras ellos los insurgentes. *Marta* hace un prodigio, un ejército de autómatas que dan la victoria al rey. Mientras, el rey ha sido clemente con el rebelde Barón de Heseing que se hace leal suyo, y *Marta* y él se enamoran. Jacome debe volver a la guerra y deja a su hija encerrada en casa, pero ella sale vestida de hombre. A su vez, Garzón sigue a *Marta*. En el frente, *Marta* se hace pasar por un conde y ayuda al rey a ganar la batalla. El barón pide la mano de *Marta* a Jacome. Con eso esperan que acaben los prodigios y las habladurías de la gente, que tildan a *Marta* tanto de bruja como de santa. Garzón está celoso. *Marta* debe prometerle que nunca se casará. Sin embargo, se arregla la boda y, cuando los novios se van a dar la mano, Garzón se la lleva volando. Finalmente, gracias a un milagro y a los rezos y exorcismos del obispo, la madre muerta pide perdón a *Marta* y la libra de la maldición. Se celebra la boda.

154 Sinopsis: *Marta*, abandonada por su esposo, que ahora solicita a su prima viuda Federica, se queja de haber dejado a su primer amor, Garzón. Este aparece y la acompaña a la corte a vengarse. Se presenta ante el Rey como un joven príncipe heredero, colabora en la batalla contra los rebeldes, dando la victoria al Rey. Enrico deja al Barón y al Príncipe (*Marta*) para que juntos defiendan la plaza tomada. El Barón se lamenta porque una mujer le espera en

serie, también de Cañizares, y también con gran éxito. Así, durante el carnaval de 1740 Cañizares estrena dos obras en ambos teatros, la segunda parte de Marta, y la primera de Giges, con éxito y recaudación similares.

Parece evidente que el éxito de Marta ahora tiene en gran parte que ver con las nuevas condiciones de representación que proporciona el coliseo, técnicas y simbólicas. En cuanto a lo primero, las mutaciones y vuelos adquieren una espectacularidad que era imposible en el corral. Un ejemplo lo tenemos en la segunda jornada:

Mutación entera de palacio suntuoso, el que se dispondrá todo calado y transparente de columnas de piedra salomónicas y estas con bases y capiteles dorados y una faja de talla dorada, que desde el capitel hasta la base las baje circundando: desde cuyos capiteles arrancarán unos medios puntos de la misma piedra, moldeados de dorado y follajes de talla dorada, desde donde arrancarán desde un lado y otro dos colgantes de flores de talla dorada. El foro de esta mutación le ha de cerrar una escalera, que empezando en un tramo recto, a la mediación de ella se ha de partir en dos, que por un lado y otro sigan en forma de medio óvalo con su balaustre de arriba abajo, El cual, y los escalerones han de ser de la misma piedra azul, y todos los perfiles dorados, advirtiéndose, que de cuatro en cuatro balaustres ha de haber una bola dorada y todas estas se han de transformar al silbo en unos tiestos de flores que acompañarán a otros, que saldrán a mano por cada lateral de dicha mutación. Y por medio del tablado, distancia de media vara del último escalón saldrá un hermoso tiesto, que haga juego, y en el centro deste un hermoso tulipán, del cual abriéndose sale a su tiempo un hombre a danzar al tablado. Al propio tiempo, que salen estos tiestos, bajan cuatro carros, que se han de quedar en el aire, a la altura que convenga al tramoyista, en los que bajarán cuatro mujeres. En el primer tablado (desde donde empieza la escalera) a de haber un dosel real y sitial para el rey, que se sienta a presidir el sarao con algunos grandes a su lado, que estarán en pie, los cuales bajan a su tiempo por dicha escalera, y habrá por la parte de dentro del vestuario dos escaleras cómodas, para que por ellas suban los individuos de la compañía en varios trajes de máscaras vistosas, que bajarán por los dos ramas de la escalera al tablado [...] A un tiempo se oculta todo, y el bailarín detrás del tulipán por un escotillón (p. 56).

En cuanto a las condiciones simbólicas que propicia el coliseo, cabe decir que las comedias tienen ahora una lectura distinta. El edificio del corral, con su retablo, es el lugar idóneo para

París, pero no revela su nombre. El Rey llega a París, Jacome le ruega que impida al Barón actuar contra su honor y el de su hija. Federica, mientras, está impaciente por la llegada del Barón. Gracias a la magia y en compañía del Príncipe (Marta), el barón llega a París y se presenta delante de Federica. Así descubre Marta que la amante de su marido no es otra que su prima. Sale Jacome y lucha con el Barón, pero el Rey, Marta y Garzón detienen la pelea. El Rey envía presos a la torre al Barón y Federica pero, por intercesión de Marta, les perdona si no vuelven a ser adúlteros. En el baile para celebrar la victoria del Rey, Marta discute con su marido y le pega una bofetada. El Rey manda prenderla a su propio padre para ajusticiarla por todos los delitos pasados. Garzón la abandona por celos. Tras un día en prisión, el Rey decide que la decapiten y exige a su padre Jacome Brosario que la acompañe al cadalso. El Barón quiere verla. Marta, a quien ya han decapitado, aparece viva gracias a Garzón y le promete fidelidad eterna. El Rey, rabioso, promete grandes recompensas a quien la aprese. La comedia acaba sin bodas, como recalcan los graciosos.

representar autos y comedias de santos, de ahí que las primeras comedias de magia sean, y se lean, como comedias de pecador arrepentido (Caldera, 1988a, 1988b, 1990, 1992), mientras que el coliseo es el espacio de la fiesta cortesana. El giro que toma la segunda parte de Marta es indicativo de este cambio de época y mentalidad. La primera parte acababa con rezos, exorcismos y un milagro que lograba librar a Marta de la maldición que le había echado su madre. La segunda parte empezaba con una Marta arrepentida de haber dejado a su amante, el diablo Garzón, y el adulterio de su marido, el barón de Heseing, y su prima Federica; seguía con el intento de venganza de Marta y la bofetada que le propina a su marido el barón; proseguía con la prisión y ajusticiamiento de la maga, y acababa con Marta prometiendo fidelidad eterna a Garzón y la rabia del padre, el marido y el rey. Y, lo que es más inaudito, como dicen los graciosos, sin bodas.

La serie de Nicolás González sigue esta línea. *El asombro de Salamanca* es también una serie de maga. El protagonismo femenino da un nuevo carácter a la comedia de magia, que introduce así el tema candente de la igualdad de la mujer. Cristerna, como Marta, es aficionada a los estudios desde niña, y desafía toda autoridad familiar y civil, no digamos eclesiástica. Es aún más libre que Marta, pues ya no hay ningún diablo que haga los portentos por ella. Como Marta, sin embargo, está enamorada y hará lo posible por conseguir satisfacer su amor. La primera parte de la serie de Cristerna, como la segunda de la serie de Marta, acaba sin bodas.

Por otro lado, la segunda parte de *Marta la Romarantina* inaugura, en cierto modo, el carácter de comedia judicial que adquiere la comedia de magia en estos años, y que continúa en todas las partes de la serie de *El asombro de Salamanca* y de *Juana la Rabicortona*. Aunque ya la Diana de *El mágico de Salerno* había estado en prisión, sin duda ahora la cárcel puede ser «imitada con la mayor propiedad», como pide Cañizares.



37.- Filippo Juvarra: *Cárceles* (primera mitad del s. XVIII), Biblioteca Nazionale, Torino.

Este carácter opone la comedia de magia, definitivamente, a la comedia de santos. La competencia de la autoridad civil para juzgar a las magas y los magos excluye totalmente de estos asuntos de la magia a la autoridad eclesiástica. De ahí que ya no sea necesaria la intervención del diablo y del pacto.

3.3.1.2 Entre Conceptismo y Clasicismo, o el Barroco ilustrado.

Como hemos apuntado más arriba, Nicolás González Martínez se encuadra dentro de la tradición conceptista y así lo explicita aquí cuando pregunta retóricamente:

¿No es, quien escribe sin tino,
papelotes y libretos,
con muchísimas prosas,
pero muy pocos conceptos?

Baltasar Gracián (Citado por Stoichita y Coderch, 1999: 211) había definido así el concepto: «El concepto es un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa expresada, es la sutileza objetiva». Stoichita y Coderch siguen reflexionando así:

Esta última observación versa sobre el efecto de sentido que puede surgir de manera fortuita de cualquier combinación de palabras y sobre el hecho de que el verdadero

sentido del concepto reside en el movimiento provocado en un sujeto que debe intentar descifrar alguna cosa escondida bajo el aspecto inmediato de la frase o de las cosas. [...] La nueva poética clasicista proscribía ahora la cultura de la *preciosité* y del cultismo en aras de la claridad y del racionalismo de fuente iluminista. Es en este contexto en el que se produce un fenómeno de gran interés sobre el que se ha insistido poco: en el siglo XVIII el conceptismo sobrevive en la medida en que propone una libertad combinatoria, que la Academia de la Lengua proscribía, al proclamar la validez del ludismo verbal en plena ofensiva racionalista del lenguaje (Stoichita y Coderch, 1999: 211).

Por eso, el conceptismo, como paralinguaje o carnaval del lenguaje, en el que predominan los juegos de palabras, las alusiones y los dobles sentidos, pasa de ser elitista a popular. Un ejemplo, al margen de los ya referidos, sería el de la paranomasia recurrente en *La tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado*, en la que se juega constantemente con las palabras «Clystenes», personaje de la trama y «clystère», palabra francesa que designa la irrigación de colon en el siglo XVIII.

En lo teatral, esta tradición está unida filosóficamente a la forma de la fiesta, por cuanto tiene de celebración, participación, exceso, asombro, representación, juego, etc., si bien con grandes cambios, algunos incluso subversivos, respecto de sus orígenes en el renacimiento y su desarrollo barroco. La poética que se sigue en el XVIII en las comedias de teatro es la inacabada de Bances Candamo *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, y ésta es la que sigue en gran parte Nicolás González Martínez, pero con importantes cambios, que tienen que ver con la asimilación de conceptos de *La poética* de Luzán, de 1737. Si el teatro de Bances es escuela de príncipes, el de González Martínez es escuela de plebeyos. Su objetivo es el de *prodesse et delectare* y sigue los consejos de Luzán en cuanto a la imitación de lo universal y lo particular, y aquellos para dotar de utilidad a la poesía y a cada una de sus especies e instruir en todo «género de artes y ciencias», sin caer en los errores de Lope que se critican en *La Poética*. De ahí la preferencia de Nicolás González Martínez, por ejemplo, por argumentos sacados de la Historia, a los que pretende sujetarse con la mayor fidelidad.

Además de este modo de instruir indirectamente y de paso en las artes y ciencias, puede también la poesía enseñarlas directamente y de propósito, escogiendo para asunto de un poema alguna de ellas. Y aunque semejantes argumentos no son propios de un poeta, que según Platón, como ya hemos dicho, ha de escribir fábulas y ficciones, no historias ni tratados, sin embargo, no dejará de ser útil, en esta parte la poesía, enseñando, con más deleite que la prosa una arte o ciencia, como la enseñe con un modo poético, vistiéndola de invenciones y fantasías, que son las galas del verso, y de suerte que no sepa a escuela ni a cátedra; lo que se logrará felizmente con imitar los buenos poetas

que han tenido mayor acierto en el modo (Luzán, *Poética*, «Capítulo III»).

Por lo tanto, podemos observar en la obra de este autor, como en la de muchos otros de su tiempo, una estética a caballo entre dos concepciones, la barroca y la clasicista. Nicolás González Martínez sigue escribiendo en verso, y en dos o tres jornadas, dependiendo del género, pero su concepción del hecho teatral, su ideología y su apelación reiterada a la razón, lo sitúan de lleno en el clasicismo de mediados de siglo. Este giro estético está siendo estudiado en lo concerniente a la zarzuela, como explicaba Kleinertz (1996: 107-121), pero no he encontrado una revisión similar y decidida en el ámbito literario-dramático y escénico, y ese es en parte el objetivo de este estudio. Y es que, definir los espacio-tiempo liminares siempre es complicado. Es comprensible que la tradición académica utilice la palabra *postbarroco*, pero igualmente se podría hablar de *preclasicismo* o de un *primer clasicismo*. Y es que en España se ha producido un caso curioso: Tal y como se cuenta en el relato oficial, se pasó del *postbarroco* al *neoclasicismo* por arte de magia, como si los movimientos del *clasicismo* y el *rococó*, perfectamente registrables en el resto de Europa, no hubiesen pasado los Pirineos. En un símil económico-político, es como si se hubiese pasado del Antiguo Régimen al *neoliberalismo* sin contacto con el *liberalismo*.

Respecto a las tres unidades que pondrá de moda el clasicismo, es curioso observar cómo Nicolás González Martínez suele respetar la unidad de tiempo, aunque no la de espacio, pues las obras de gran espectáculo requieren cambios escenográficos. Sin embargo, sí hay una tendencia acusada, en cierto modo, hacia la unidad de acción. La forma de conseguirlo tiene que ver con las figuras de los graciosos, quienes no solo adquieren protagonismo, sino que intervienen en la línea de acción principal. Esto ocurre en la serie de comedias de magia de *El asombro de Salamanca*. En la primera parte, Inés ayuda a curar a doña Paula. En la tercera, ella y Toribio acompañan a Cristerna como compañeros.

Además, desde sus comienzos muestra una gran preocupación por cuestiones como la verosimilitud, el género, la función de los diferentes papeles, las convenciones, etc. Son constantes las alusiones y reflexiones no sólo en los prólogos sino en el propio texto dialógico de algunas de sus obras. Así Laureta, en *Donde hay violencia no hay culpa*, dice:

Laureta: Porque es ya plaga
 que el papel de las terceras,
 toque a las terceras damas (ff. 288r-v.).

En *No hay perjurio sin castigo*, también la graciosa o tercera dama refiere:

Salserilla: Si hacer relación no fuera
nuevo en las terceras damas,
aunque soy dama muy lega,
yo os lo contara (f. 108v).

Y, así, transgrede la convención y lo cuenta:

Salserilla: Esa gran ciudad, a quien
asombra con su eminencia
el Ida, el Xanto fecunda,
y el mar baña... mas por crespas
estas frases, no nacieron
para el peine de mi lengua,
además, que siendo embrollos,
que fingieron los poetas,
patraña que toda es burlas
no ha de contarse de veras (f. 108v).

En *Ifigenia en Tracia*, de nuevo es la tercera dama, Cofieta, quien reflexiona sobre la verosimilitud de la trama respecto a que el personaje de Toante crea la historia contada por Pílates, que Mochila cuestiona.

Cofieta: Además, que esto es capricho
de ingenio; y si le conviene
disfrazarlos y encubrirlos,
aunque no sean ingratos,
los hará desconocidos (folio 41r).

En *La dicha en el precipicio* los graciosos tienen este diálogo conceptista sobre tramas y papeles:

Chispa: Qué gesto tan arisco, tiene Aminta.
Mosquito: Como no tengas Chispa tú su pinta,
hoy me querrás.
Chispa: No amigo, yo barajo,
porque es mi vocación más a lo majo.
Mosquito: ¿A lo majo? Pues deme tu desgarró
un papel, picaremos un cigarro (ff. 274v-275r).

Encuentra la carta y se la da a Aminta.

Chispa: ¿Esto hay? Toma, y perdona la añagaza
que el papelejo, es traza, y no de estraza (f. 275r).

Kleinertz ha constatado ya el cambio estético en la evolución del género de la zarzuela que se produce en los años 40 gracias a Nebra y Nicolás González Martínez, como acabamos de decir. En cuestiones escénicas, el «Romance» contra Nipho confirma el giro que se está produciendo en la década de los 60. Si bien la mayoría de manuales de literatura dramática hablan del XVIII como una sola época dividida en dos periodos con dos estéticas (postbarroca y neoclásica) y sitúan el giro estético «a mediados de siglo», como he propuesto en la introducción a la primera parte de este trabajo, en realidad hay dos giros estéticos. El primer giro se produce en 1737 por la coincidencia de dos hechos que alteran totalmente la forma de entender el teatro conceptual y materialmente, se trata de la publicación de *La Poética* de Luzán y la apertura del Coliseo de la Cruz. Esto da lugar a una estética que, a falta de una denominación mejor, podemos llamar *barroco ilustrado*, y que es en la que se sitúa la obra de Nicolás González Martínez. Esta estética triunfará en los coliseos hasta la década de los 60. El giro podemos situarlo en 1766 en el que se produce el hecho traumático del Motín contra Esquilache. Se produce en realidad antes, a partir de las publicaciones de las reflexiones estéticas de *El Pensador* y el *Diario extranjero* en 1762 y 1763 ya referidas. Lo importante de las mismas es que Clavijo y Nipho divulgan entre el gran público lo que ya en ciertos círculos se venía considerando (me refiero a la Academia del Buen Gusto y al *Discurso sobre las tragedias españolas* de Montiano y Luyando, de 1750). En 1766 el Motín dará la excusa perfecta para proceder a la Reforma del Teatro. Es evidentemente que un cambio estético-ideológico tan importante como el que acontece a finales del XVIII en todo Occidente no se produce de la noche a la mañana. En realidad, el neoclasicismo no acabó con el barroco, acabó con un barroco ilustrado (que también podríamos llamar *clasicismo-neobarroco*, por usar con toda intención la expresión de Omar Calabrese) cuya visión emancipadora une a Torres Villarroel con Goya (Medina, 2009; Stoichita y Coderch, 1999).

Contra la fácil instalación en el círculo Hermenéutico que Peter Szondi criticaba en su Introducción a la *Hermenéutica*, el estudioso de la historia literaria debe proveerse de los materiales que le permitan indagar incansablemente en la verdad histórica que está detrás de las obras individuales (Garrido Miñambres, 2010: 40).

Así, son especialmente explícitos del giro estético de los años 60 estos versos del «Romance»:

De lo que una vez se agrada,
otra vez le causa tedio,
como si en voz y acción, fueran
diferentes los sujetos.

Hoy, es pasmo Mariquita;
ayer tuvo mil meneos.

Hoy no movió la cabeza
Calle; ayer, estuvo inquieto.

Martínez, tuvo un clarín
en la voz hoy; y está expreso
que ayer era una carraca.
¡Quién vio tan raros extremos!

Hombre, si tiene viveza
Mariquita; si es el genio
de Calle, aquél: si en Martínez
tiene aspereza el acento,

¿cómo quieres tú enmendar
lo que hizo dios, no volviendo
a fundir los individuos,
con licencia de sus dueños?

Si el público que lo paga,
se contenta, estate quieto,
sin hacerte enmendador
de las tablas, siendo un leño.

Que la modestia procures,
¡muy bien! Mas cuanto al exceso
de la acción, en rey o reina,
si es algo más, o si es menos;

déjalos con su capricho,
porque dirán, majadero,
que a reyes de burlas, quieres
hacerlos de carne y hueso.

El año anterior, en *La tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado*, hay constantes referencias por parte de los criados al estilo interpretativo, en un tono satírico. Sin duda son respuesta a la «Crítica de nuestras comedias» aparecida en *El Pensador*. En concreto, los graciosos aluden a cada momento a que esto y aquello son «acción natural». Así, son «acción natural» ciertos gestos como subir y bajar las manos y manotear, pero también las *clystères* (las irrigaciones de colon). En el mismo sentido hay que entender la referencia a la «modestia» y el «exceso de la acción». Pero en el «Romance» no solo se habla de cuestiones superficiales como el tono, energía y amplitud de la interpretación. Lo que translucen las palabras de Nicolás González Martínez es que se está produciendo un giro estético radical que tiene a don Nicolás totalmente atónito. Es el paso de una concepción teatral materialista y performativa, a una idealista, ilusionista y textual. De un tipo de interpretación que pone de relevancia el cuerpo fenomenológico del actor se

pasa a una en que se lucha por borrar dicha corporalidad para transformar el cuerpo en signo, en un texto que debe leerse. Por eso no entiende que Nipho pretenda que los actores cambien *voz y acción* en función del personaje, que modifiquen aspectos tan personales y distintivos como su *viveza*, *genio* o *acento*. A don Nicolás le parece una locura la confusión entre ficción y realidad que es la base del ilusionismo.

Nicolás González Martínez, que ha sido un autor aclamado en las dos décadas anteriores, comienza a acusar algunas críticas a una estética que empieza a estar pasada de moda. Y nada explica tanto el giro estético como el hecho de que se empiece a hacer crítica teatral de modo profesional. Como ya señaló Terry Eagleton en *La estética como ideología*, la disciplina estética surge precisamente para hablar de los fundamentos de la ideología burguesa:

La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social (Eagleton, 2011: 53).

En el paso de la fiesta al espectáculo, el teatro deja de ser un acontecimiento vivo para pasar a ser algo que requiere de interpretación y de mediación. Como nuevo *templo del saber*, el espectador no debe pretender sacar conclusiones de su propia experiencia teatral, pues no se propone una recepción directa, corporal, en la que el mensaje es inmediato y no necesita explicación, sino que se exige una recepción intelectual, indirecta, en el que alguien externo y superior aclare «de qué va la obra», «qué quiso decir el autor -y/o su troupe-». Nicolás González Martínez, para quien el teatro todavía es un acontecimiento de acceso directo, no puede entender el interés de pontificar sobre ello. Ese es el sentido de los últimos versos del «Romance», y no podemos saber si en algún momento de su vida posterior llegó a comprender el sentido de esta práctica, fundamental en todo el sistema teatral posterior.

Porque hablarnos de comedias
y de cómicos, no creo
que ha de sacar otro fruto
que el no sacarle y Laus Deo.

En cuanto a la estética de su obra corta, Coulon analiza:

Sus obras, si bien reproducen motivos, tipos y recursos propios de la tradición entremesil y carnavalesca, presentan unos rasgos que anuncian ya el cambio genérico

que va a configurar el sainete de la segunda mitad del siglo [...] Escenifica Nicolás González Martínez los mismos motivos tradicionales (disfraces y burlas) y los mismos tipos de siempre, pero en dos piezas suyas de 1762 (*Los afortunados* y *La crueldad sin venganza*) advierte Herrera Navarro “un feminismo militante muy acusado” (2009, p. 54); en la segunda “se mantiene la tradicional presencia de música y baile, pero en conjunto, se nota cómo se ha avanzado en urbanidad y decencia. Ya no hay palos al final y en su lugar se baila un fandango o se canta una tonadilla” (2009, pp. 56-57). En cuanto a *La audiencia*, del mismo año, aparece después del análisis de Herrera Navarro (2009, pp. 59-63) como uno de los primeros eslabones de la polémica que desencadenaron por aquellos años los sainetes de Ramón de la Cruz dedicados a la sátira de la moda y de la petimetría (Coulon, 2012: 183-184).

Se refiere Coulon, sobre todo, a cuestiones de temas y motivos. Me parece fundamental señalar cómo la aportación de Nicolás González Martínez en el desarrollo del género tiene que ver también con aspectos formales. En algunos como *La Arcadia* o *La iluminación y acampamento* de Aranjuez se produce una disolución de la estructura narrativa. Lo que se pretende del espectador no es la comprensión de la fábula sino la contemplación de los distintos elementos escénicos que anuncian el espectáculo de variedades y la pieza paisaje. Dos géneros dispares que tienen en común su *posdramaticidad*, por usar la palabra de Lehmann, aunque las obras sean en realidad *predramáticas*. Y con ello me refiero a la desjerarquización de elementos, la importancia de la materialidad, la multifocalidad, la sincronía de acciones, etc. Este aspecto ha sido reseñado por Alberto Medina (2009: 126-135) refiriéndose a los sainetes de Ramón de la Cruz como panoramas polifónicos. Sin embargo, a pesar de que no se haya mencionado antes este aspecto en los estudios sobre el famoso sainetero, y sin quitarle mérito, la obra de Ramón de la Cruz está tremendamente influida por la de Nicolás González Martínez, llegando a repetir temas y títulos.

Para concluir con este apartado, a pesar de que más adelante retomaré algunos aspectos tratados, quiero apuntar cómo la estética idealizante de las comedias y el materialismo o costumbrismo de los sainetes se mezclarán a finales de siglo para dar lugar a ese realismo idealista de la comedia burguesa neoclásica. El proceso no surge de repente, sino que es probado ya en obras largas y breves de Nicolás González Martínez, como *También se ama en el Barquillo* o *La audiencia*, por poner dos meros ejemplos.

3.3.1.3 Estilo literario.

En cuanto a la escritura de González Martínez, con motivo del examen de la censura de la *Métrica narración o breve poema histórico. Origen, olvido, restauración y culto de María Santísima del Consuelo, que a sus santísimos pies consagra Don Nicolás González Martínez*, Obra

en dos cantos, con rima en octavas, publicada en 1743 en 30 páginas, el padre Fr. Juan de la Concepción, carmelita descalzo, alaba de la escritura:

Lo fácil del metro, lo nada hinchado, ni bajo de las voces, la natural propiedad de las frases, lo substancial, inventado, y agudo de los conceptos, lo igual del estilo, y el decoro con que se maneja el asunto. Bien sé, que el autor es conocido por otras obras, pero creo, que en virtud de esta ha de ser conocido por más autor.

Bernardo José Reinoso y Quiñones, en la aprobación de la misma, alaba también la obra,

Que con tanta elegancia, y tan heroicamente ha escrito Don Nicolás González Martínez. (...) Merece su autor con digno aplauso en todo su contexto, pues ceñido a la Historia, o Tradición de que trata, sin faltar en el arte a los preceptos rigurosos del poema, ha desempeñado el asunto, acreditado su Numen erudito, y conceptuoso, de excelente poeta en lo que finge, y puntual historiador en la serie de noticias que refiere.

Ya en nuestra época, Álvarez Barrientos (2011: 166) ha dicho de él:

Hemos estado viendo algunas coincidencias, en cuanto a motivos, entre nuestros autores y otros escritores europeos, de cultura y de los que sabemos bastante. No pretendemos demostrar que los dramaturgos de comedias de magia tenían conocimiento de las implicaciones filosóficas y científicas de algunos de los tópicos que utilizaban, pero tampoco podemos decir que los usaran exclusivamente de manera anecdótica. Desconocemos el nivel cultural de casi todos los autores que se dedicaron a este teatro, pero, por ejemplo, González Martínez, autor de *El asombro de Salamanca*, y el anónimo que escribió *El mágico lusitano*, por sólo citar a dos autores, dan muestras en sus piezas de poseer grandes conocimientos de mitología, de iconografía, además de versificar de forma nada pedestre.

3.3.2 Elementos formales.

3.3.2.1 Géneros.

Nicolás González Martínez escribió obras de todos los géneros habituales de la época. Los géneros que explícitamente constan junto al título de sus obras son: ópera, zarzuela o fiesta, serenata, comedia de magia, comedia de santos, drama armónica, comedia heroica, comedia simple, follas. En cuanto a los géneros breves, se conservan introducciones, pasos, sainetes, entremeses, bailes y tonadillas. Pero la cuestión del género es confusa en la época.

Respecto al teatro musical, por ejemplo, la división entre subgéneros escénico-musicales no está todavía nítidamente establecida en el XVIII y la definición de los mismos es ambigua. Encontramos un ejemplo en la *Introducción a la Colonia de Diana*, del propio Nicolás González Martínez:

Plasencia:	Mas, ¿qué se hilvana?
	¿Es ópera?
Águeda:	No.
Plasencia:	¿Es zarzuela?
María Antonia:	Tampoco.
Plasencia:	¡Hay cosa más rara!
	¿Es comedia?
Rosa:	No es comedia.
Plasencia:	Pues, ¿qué es?
Rosa:	Es otra ensalada;
	que de todo tiene un poco;
	se representa, se canta,
	hay su te hablo, y en fin
	es un potaje en sustancia,
	con sus principios, sus medios
	y postres, y santas Pascuas (ff. 4v-5r).

Y también en *La Arcadia*:

Espejo:	Y en lo que más hizo instancia fue que quiere escuchar una de aquellas cosas que cantan, que es ópera, tonadilla, es sainete o serenata, y ni es ópera, sainete, ni tonadilla ni aca (f. 6r).
---------	---

Los estudios de Kleinertz, en concreto «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)», son fundamentales para empezar a entender la conformación de los géneros musicales, además de los estudios ya clásicos de Subirá. En cuanto a Nicolás González Martínez, escribió zarzuelas, drammas harmónicas, óperas y serenatas, además de fiestas y comedias de gran espectáculo en las que la parte musical era fundamental. Sin embargo, aunque el corpus de obras dramático-musicales de Nicolás González Martínez es relativamente pequeño, es difícil establecer una clasificación genérica, como decimos, y no sólo debido a la confusión propia de la época. En ciertos casos no disponemos de la partitura y, por lo tanto, no sabemos algo tan básico como si estaba íntegramente musicada o no y, en otros, la misma obra tiene

distinta atribución genérica en distintos documentos. Así ocurre con *No todo indicio es verdad*, *Alejandro en Asia*. Según Kleinertz sería la única ópera conocida de Nicolás González Martínez, aunque para Álvarez Martínez (1993: 47) la obra es indudablemente una zarzuela. Sin embargo, aunque los documentos de pago hablan de *ópera*, la edición impresa la denomina *Dramma harmónica*. La denominación *dramma harmónica* proviene, seguramente, del *dramma per música* de Metastasio, una variante operística. Así pues, *dramma harmónica* y *ópera* serían sinónimos, como también la voz *melodramma scenico* (Kleinertz, 1996: 112) que, sin embargo, no he encontrado en el corpus de González Martínez. Lo mismo ocurre también con *Antes que celos y amor*, *la piedad llama al valor*, y *Aquiles en Troya*, denominada indistintamente ópera y *dramma harmónica*, lo que parece indicar que toda la obra era musicada. Sin embargo, Andioc y Coulon la incluyen en su cartelera como zarzuela nueva, lo que parece más exacto porque hay evidencias de que no toda la obra era cantada. Las características de la zarzuela en estos momentos, según Álvarez Martínez (1996: 45), serían: la alternancia cantado-hablado, la estructura en dos actos, la composición de una seguidilla cantada por tres personajes y el número destinado al dúo cómico, en el que predomina el estilo silábico, reflejo de sus raíces populares (aunque también es una tendencia que se iniciará poco después en la ópera seria clasicista en toda Europa). En realidad, por lo tanto, podríamos decir que todas las composiciones de teatro musical (no de teatro con música) de Nicolás González Martínez son zarzuelas, pues se ajustan a las características del género en el siglo XVIII y, hasta cierto punto, a lo que hoy entendemos por zarzuela. Dicho esto, según la clasificación hecha por el autor, tendría dos óperas o dramas armónicos: *No todo indicio es verdad*, *Alejandro en Asia*; *Antes que celos y amor*, *la piedad llama al valor*, y *Achiles en Troya* y cuatro zarzuelas: *Donde hay violencia no hay culpa*; *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia*; *No hay perjurio sin castigo* y *La dicha en el precipicio*.

El resto de su teatro de gran espectáculo (con música) lo constituyen cuatro comedias de magia: Las tres primeras partes de la serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* y *Asombro de Salamanca*, y la comedia de magia y majos: *También se ama en el Barquillo*, *mágica siciliana*. Posiblemente también escribiera la cuarta parte de *El asombro de Salamanca*, pero, no podemos afirmarlo fehacientemente. Tiene también cuatro comedias de santos *Santo, esclavo y rey a un tiempo*, y *mejor lis de la Francia, San Luis (rey de Francia)*; *El mayor blasón de España*, y *venerable infanta: Doña Sancha Alfonso*; *El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas*, segunda parte, y *Riesgo y esclavitud*, aunque no se conserva el último texto. Finalmente, cinco comedias históricas o heroicas: *Hay venganza que es clemencia*; *No siempre es cierto el destino* o *No siempre el destino es cierto*; *La tragedia anunciada es menos sucedida que*

esperada, o cumplir lo que ofrece el hado; Dar honor el hijo al padre y al hijo una ilustre madre y La impiedad y la traición ceden a la compasión.

En su producción consta también un folla, de la que solo se conserva el título, *Aún vive don Juan de Espina*. Folla, y numerosas piezas breves, de las cuales se conservan los entremeses *El desprecio vengado*, *El pleito de la boda*, *Los afortunados*, *La crueldad sin venganza*, *La prisión de Alamos*, *Los enganchados* y *La audiencia*. Hay también varios bailes: *El Baile del pagador de todo*, *La Arcadia*. Baile para *Los trabajos de Job* y *El asalto*. Baile para la zarzuela de *Arcas* y *Calixto*. Su producción conservada concluye con un paso: *Paso representado entre dos damas*, una introducción: *Introducción a La Colonia de Diana* y un fin de fiesta: *Fin de fiesta nuevo de la Iluminación y Acampamento de Aranjuez*.

Como vemos, no se conserva ninguna comedia simple, y no podemos afirmar si las escribió o no. En cuanto a las obras exornadas por Nicolás González Martínez, sabemos de un total de doce comedias -en su mayoría de gran espectáculo- y un entremés, aunque seguramente la lista es mucho mayor. Es muy probable que muchos de sus sainetes, incluso manuscritos autógrafos, y también obras largas, se encuentren en los depósitos de la BHM y de la BNE, por lo que he podido comprobar. Espero, en una investigación posterior, encontrar el mayor número posible de sus obras.

Para concluir, debemos reiterar la dificultad de establecer una clasificación genérica. Ya nos hemos referido al diálogo de *La Colonia de Diana* y al de *La Arcadia*, en el que los personajes juegan con el doble significado de «zarzuela» y proponen otros nombres culinarios como «ensalada» y «potaje». Los términos culinarios vienen totalmente al caso, pues en estas obras, como en una receta, se trata de mezclar artísticamente ciertos elementos. De ahí que no pueda hablarse de géneros «puros»¹⁵⁵.

3.3.2.2 Argumentos.

Los argumentos de las obras largas de Nicolás González Martínez están sacados,

¹⁵⁵ La metodología de la clasificación como forma de conocimiento, en sentido amplio -y por tanto extensible a cualquier ámbito, también al del género literario o teatral-, corresponde al pensamiento logocéntrico, analítico, fragmentador. Pero, no es propio de un paradigma cognitivo que aúna sin jerarquizar pensamiento racional y pensamiento mágico, como ocurre en las sociedades pre-burguesas. Por eso, los géneros populares dieciochescos son mezcla de géneros. Una misma comedia puede tener elementos de comedia de magia y de santos, pero también de comedia militar o de figurón, de comedia heroica y de zarzuela, incluso apuntan hacia los géneros neoclásicos, con elementos de comedias urbanas, lacrimógenas y pastorales, aunque su tratamiento difiera.

generalmente, de la Historia Antigua. Rara vez inventa tramas, como hace en las comedias de magia. Pero, incluso en éstas, Nicolás González Martínez pone en juego un sistema de citas y referencias que se encuadra dentro de un procedimiento estético, el conceptismo, que refleja también una forma de entender el mundo, y postula que todo está relacionado con todo lo demás. Esta forma de ver el mundo proviene de una concepción mágica y religiosa-espiritual en sentido amplio, y nada tiene que ver con el asunto del plagio tratado antes. La magia entiende que hay relaciones misteriosas, matemáticas, entre todas las cosas, significados ocultos que se desvelan al que quiere estudiar estos misterios. Lo mismo ocurre para el religioso, el que tiene fe en algún tipo de divinidad omnisciente y omnipotente, cree que ésta se muestra de forma misteriosa en todas las criaturas y cosas de su creación. Hay una lógica, una verdad, en las formas visibles e invisibles difícil de apreciar y descifrar, pero que en cualquier momento puede ser revelada. En ambos casos es una cuestión de perspectiva, de situarse en una posición de admiración ante las maravillas del mundo y de la propia existencia. Al recoger personajes, motivos o temas de otras obras del pasado, Nicolás González Martínez se incluye en una tradición mágico-religiosa, reconoce una sabiduría preexistente y la adapta a su propia contemporaneidad. No copia, sino que re-interpreta, como un exegeta, y propone nuevos materiales para las generaciones venideras.

Como hemos visto, las zarzuelas y comedias heroicas, en general, se basan en personajes y situaciones de la historia griega¹⁵⁶, y las comedias de santos, como toda obra hagiográfica, se basan en personajes históricos, pero no legendarios, de un pasado no demasiado remoto y constatable. Es fundamental, por lo tanto, analizar los episodios y figuras que recupera, pues dan importantes pistas sobre el mensaje que Nicolás González Martínez comunica a sus contemporáneos. Y también es importante recordar la forma en que trata estos argumentos históricos.

3.3.2.3 Personajes.

Como decimos, los argumentos se construyen en función de las biografías de los personajes que escoge. En las comedias de santos, se trata de «santos» que han destacado por su amor a los pobres: San Luis IX, el Padre Rojas, la venerable doña Alfonsa. En todas estas obras hay alguna escena en la que se representa actos de generosidad y humanidad, de reparto de la riqueza. También en las obras exornadas, como en *Los trabajos de Job* o *El sacrificio de Abraham* este tipo de

¹⁵⁶ Es una práctica que ya hace Metastasio pero, como he dicho, significa que Nicolás González Martínez se quiere incluir en una «red» de pensamiento anterior a él pero que no acabará con él.

escenas ocupan un lugar central y tienen un desarrollo y extensión importantes.

En las comedias de asunto griego, Nicolás González Martínez incluye a los tiranos y a aquellos que se han opuesto a la tiranía. Este asunto lo trataremos más adelante al hablar de las temáticas de las obras, así que apunto dos ejemplos simplemente: en *No siempre es cierto el destino*, de 1758, Cambises se opone al injusto Astiages. En *La tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado*, estrenada en 1762, el personaje de Clitenes está inspirado en el fundador de la democracia y del Estado basado en la igualdad de los ciudadanos ante la ley.

Me interesa también el caso de los personajes protagonistas en las obras relacionadas de algún modo con la familia Medinaceli -de las conocidas por ahora-. Se trata de tres mujeres de la antigüedad clásica: Lucrecia (*Donde hay violencia no hay culpa*, 1744), Ifigenia (*Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia*, 1747) y Hesione (*No hay perjurio sin castigo*, 1747). Todas son mujeres sacrificadas, incluso forzadas, por un rey tirano. No deja de sorprender la temática escogida para celebrar el matrimonio Cogolludo que gira alrededor de Laomedonte, un rey y padre tirano que desafía a los dioses y causa numerosas desgracias a su hija, aunque al final ella acaba bien y él muere. En estas obras, como ya demostró Neumeister (2000) al estudiar las comedias mitológicas de Calderón, el elemento simbólico era crucial. Trama y personajes hacían referencia a personas y hechos concernientes a los que pagaban la obra, y en concreto a la ocasión festiva que había dado lugar al encargo de la misma. Es difícil saber, sin embargo, que relación tiene todo la trama de esta obra con la boda del heredero de Medinaceli, por lo tanto no voy a aventurar explicaciones sin fundamento. En todo caso, habría que ponerlo en relación con las otras dos obras citadas.

El mismo año en que se representa la obra de Hesione, Nicolás González Martínez publica *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad...*; la «deidad» del título no es otra que la duquesa de Arcos, hija del duque de Medinaceli, y el *obsequio* la obra que se dedica, como así deja claro en la dedicatoria:

Señora.

Pudiera, con razón, avergonzarme lo corto de un Obsequio, que a los pies de V. E. rinde mi veneración, si no tuviese la circunstancia de culto. Por pequeño, y por mío es dos veces despreciable; mas nunca en las aras de la Deidad se atiende a la calidad de la dádiva, sino a lo sencillo del ánimo de quien con el mayor respeto la tributa.

Si bien en este primer párrafo se califica a sí mismo y su obra de pequeños y despreciables, con el objetivo de ensalzar a la duquesa, después se colocará a su altura:

Ya conozco, que tiene mi elección visos de osadía; pero es también seguro, que bastará a disculpar mi atrevimiento, ser tan a todas luces apreciable el Numen que solicito (p. 5-7).

Nicolás González Martínez juega de nuevo con el significado de la palabra *Numen*, y nos da a entender que su obra es evidentemente buena, como obra del *ingenio poético* (uno de los significados de numen) y que además solicita a la duquesa, a quien llama *divinidad* (otro de los significados de numen) apreciable. El culto que se hacía a la deidad en Táuride, que se reproduce en la trama, era el sacrificio de un náufrago, por lo tanto, un sacrificio cruel. Nicolás González Martínez propone ya desde el título que debe eliminarse ese sacrificio como *obsequio a la deidad*. Pero, si la deidad es la duquesa de Arcos, ¿a qué crueldad se está refiriendo? ¿Será, acaso, algo similar a la violación de Lucrecia, que también se repite en grado de tentativa en *Ifigenia en Tracia*? ¿De quién es trasunto Toante, personaje que se repite en las dos obras de 1747 con similar caracterización? ¿Con quién se identifica el propio Nicolás González Martínez¹⁵⁷ y qué papel desempeñó en los hechos reales a los que de algún modo se refiere en las tramas?

Pero, no podemos estar seguros de si estas obras tienen que ver exclusivamente con la duquesa de Arcos o con el verdadero mecenas, su padre Luis Antonio Fernández de Córdoba y Spínola. Éste, fue muy pronto nombrado Gentilhombre de la Real Cámara de Felipe V, heredó el título de Duque de Medinaceli a la muerte de su padre, en 1739, y en 1749 Fernando VI lo nombra Caballerizo Mayor, puesto en el que es confirmado al ocupar el trono Carlos III, en 1759, y que ostentará hasta su muerte en 1768. Fue, por lo tanto, alguien muy cercano a los tres primeros Borbones. Recordemos que los cargos que ocupó sucesivamente le permitían entrar libremente en el palacio y en la cámara real, y el último consistía, básicamente, en acompañar al rey en todas sus salidas a caballo. El reinado de estos tres monarcas fue especialmente pródigo en intrigas, muchas de ellas sin aclarar, así que todavía no dispongo de datos fehacientes para proponer la posible lectura de estas obras en su contexto, como sí haré con otras en sucesivas páginas, pero sí puedo afirmar que es indudable que las obras aluden a algún hecho concreto acaecido en aquellos años y que no han sido elegidas al azar ni se han representado como mero entretenimiento, sino con el afán

¹⁵⁷ Si, como apunté más arriba, Nicolás González Martínez empezó como constructor, entonces él ocuparía el lugar de Apolo.

de transmitir un mensaje a la monarquía y al pueblo madrileño sobre esa monarquía y sobre el duque de Medinaceli. No olvidemos que, como estudiaremos más adelante, el duque de Medinaceli, Caballerizo Mayor, fue escogido por el pueblo para transmitir sus exigencias a Carlos III en el Motín de Esquilache.

En cuanto a los sainetes y resto de obra corta, la mayoría de las veces el personaje toma el nombre del actor. Aún más, en ocasiones el personaje es el mismo actor. Así ocurre en *La iluminación y acampamento de Aranjuez*, donde las actrices principales son reconocidas por los otros personajes. En otros, el personaje toma el nombre del actor y muchas de sus características, pero nada más. Es un personaje de ficción con otro oficio y circunstancias. El que actor y personaje se confundan es un procedimiento muy contemporáneo, por cierto. No volverá a ocurrir en la historia del teatro hasta nuestra época. Esta cuestión está muy relacionada con la inclusión del «autorretrato» en las obras.

3.3.3 Temática.

En la obra de Nicolás González Martínez hay temas y reflexiones que se repiten y vertebran todo su trabajo. Trataré a continuación las temáticas que considero más interesantes divididas en temática política, temática social, y temática de género. No son los únicos temas que trata, pues es relevante también la temática religiosa, si embargo, como su espiritualidad incide sobre todo en su concepción de la sociedad, no la trataremos en punto aparte.

3.3.3.1 Temática política.

La obra de González Martínez es política, como buen heredero de Calderón y de Bances Candamo. Neumeister y Ferrer Valls han explicado perfectamente la funcionalidad de la comedia mitológica de Calderón y otros espectáculos de corte. También lo ha hecho Aurelio González al hablar sobre Bances Candamo:

El cambio en la propuesta de las comedias de Bances es que ya no se piensa en un espectáculo sin más sino en un proceso ejemplar para el Príncipe, así «Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga» pero esto se tiene que lograr sin que el mensaje sea directo, porque demostraría falta de ingenio, aunque también podía ser más riesgoso (González, 2009: 88).

Stein y Leza hablan así de la obra de González Martínez, en concreto, al tratar la producción de Nebra:

In the central decades of the eighteenth century, the Bourbon dynasty celebrated its power at the Coliseo of the Buen Retiro palace (remodeled for opera in 1738 and again in 1747), through the characteristically graceful and virtuoso melodies of opera seria. During the same period, the undisputed leader among Spanish composers was José de Nebra, who contributed more than 70 scores in several theatrical genres, most of them for the public theaters. Nebra was involved in opera productions at court to a limited extent, but he played the harpsichord in productions to the zarzuela repertory, however, brought about an important change of emphasis. Though traditional mythological plots and amorous intrigues were the stuff of early works, such as *Viento es la dicha de amor* (1743) or *Vendado es amor no es ciego* (1744), Nebra's later works turn to classical history and legend, with strongly political dimensions, as in *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, Ifigenia en Tracia* (1747, text by Nicolás González Martínez). After its premiere in the Teatro de la Cruz, this zarzuela was performed only a few days later at the Buen Retiro palace. Its tone approaches that of opera seria and even anticipates the sentimental, semi-seria genre; its plot on the well-known legend of Iphigenia in Tauris (here Thrace) is further complicated by a love intrigue for Dircea and Polydore, who are assigned arias, as are Ifigenia, Orestes and the comic characters. Nebra's score skillfully includes both da capo arias and accompanied recitative, as well as popular Spanish forms. It is a particularly forward-looking, with inter-locking musical numbers, such as the series that ends the first act with recitative and aria for Ifigenia, followed by seguidillas that bring four other characters into the scene, and an "aria a cuatro" as the ensemble finale. By introducing tempo and meter changes within long arias, Nebra also combines dramatic action and affective expression in a strikingly modern way. Clearly, Nebra's prolific output of original scores filled with lively action, strongly expressive melodies, and convincing musical characterization helped both to sustain the zarzuela and to shape contemporary thought about the viability of a Spanish musical aesthetic in the age of Italian opera (Stein y Leza, 2009: 260).

En la obra de Nicolás González Martínez son frecuentes, no solo la temática política abstracta, sino las referencias a las situaciones concretas que vive España, pero siempre hechas de manera indirecta, lo que hace especialmente difícil, en ocasiones, la labor hermenéutica.

3.3.3.1.1 Sobre la sucesión al trono.

La vida de Nicolás González Martínez transcurrió bajo cuatro reyes distintos, por lo menos, así que no es extraño que el tema de los derechos a la sucesión al trono sea recurrente en su obra. Además, las sucesiones de los primeros Borbones no estuvieron exentas de conflicto, sino todo lo contrario. El contenido y fechas de estreno de ciertas obras del autor dan cuenta de los

acontecimientos más importantes y también de su visión de los mismos. En concreto, vamos a detenernos en *No siempre es cierto el destino* y *Dar honor al hijo al padre*, obras conectadas por uno de los personajes: Cambises.

Antes de proseguir, debemos recordar los hechos principales de la historia de España que nos conciernen. Son los siguientes: Fernando VI sucede a su padre Felipe V en 1746. Ese año Nicolás González Martínez estrena *El amante de María...*, en la que podemos encontrar una comparación implícita entre Fernando VI y Felipe II.

Cardenal:	El Pueblo en Madrid señora, sale de sí, cuando llega en público a ver sus Reyes, pues no solo es reverencia su respeto, sino un grado de adoración tan atenta, que parece idolatría y en veneración se queda.
Fr. Alonso:	Si como soles ilustran sus Majestades la esfera de la corte, en su luz buscan benignas las influencias. Mas ¿qué duda admite, cuando reside el Cuarto Planeta y la Francesa Diana para darla honor, en ella? (f. 202v).

Fernando VI se había casado ya en 1729 con la infanta portuguesa Bárbara de Braganza, y el matrimonio no tenía hijos. Desde 1734 se conocía la imposibilidad física de engendrar del futuro Fernando VI. Cuando la salud de la pareja real empezó a deteriorarse ostensiblemente, es de imaginar que el tema de la sucesión empezaría a estar en boca de todos. Puedo aventurar que los españoles especularían: Si el rey se volvía loco, como su padre o, si moría ¿se permitiría gobernar a la reina, mujer culta, con un importante papel en la corte, cuya capacidad estaba perfectamente demostrada? Y si moría la reina, ¿comenzarían de nuevo las intrigas de Isabel de Farnesio? La segunda esposa de Felipe V había hecho todo lo posible por alejar a Fernando de la corte durante su infancia y le había sometido a una especie de arresto domiciliario desde que fue proclamado sucesor hasta que ocupó la corona debido, precisamente, a que amplios sectores de la población lo apoyaban y reclamaban la abdicación de Felipe V en él cuando se hizo ostensible su locura. A la muerte de Fernando, ¿quién debía sucederle? ¿Debía ser ahora el sucesor Carlos, el primogénito de Isabel de Farnesio, rey de Nápoles y Sicilia y prácticamente un extranjero, o era preferible Luis Antonio,

hermano menor de Carlos pero hombre culto, cercano a su hermanastro, el rey, y que conocía la política y la situación del reino, porque nunca había salido de España? Y, en caso de que Carlos fuera nombrado rey, ¿quién debía sucederle? Sus hijos habían nacido fuera de España y, según la opinión general, el legítimo heredero al trono debía ser don Luis.

En enero de 1758, unos meses antes del fallecimiento de la reina de un cáncer de útero, se estrena *No siempre es cierto el destino*, de Nicolás González Martínez. En la trama se plantea si la sucesión al trono de Astiages debe recaer en su hija Mandane, o en Ciro, hijo de Mandane y su esposo desterrado, Cambises. Sorane, el falso Ciro, argumenta:

Sorane: Como siendo quien sucede
 yo a Mandane, cosa es clara
 que ser debo el preferido
 por varón; sin que le valga
 el privilegio a Cambises
 de esposo, porque en la Patria
 es un príncipe extranjero (f. 28v).

Al final de la obra, son Mandane (mujer) y Cambises (extranjero) quienes ocupan el trono, pero Ciro será el legítimo sucesor. La obra permite distintas interpretaciones en los distintos momentos históricos. No es extraño que volviera a representarse en 1762, con el desastre de La Habana, consecuencia de la primera decisión política de Carlos III como rey, y en 1777, en que el tema de la sucesión volvería a estar de actualidad. Como he apuntado antes, la opinión pública pensaba que la *Ley Sálica* dictada en 1713 disponía en su redacción original que sólo podían acceder al trono los nacidos en España, cosa inexistente en dicha ley. Esto preocupaba al rey Carlos III porque sus hijos habían nacido en Italia y temía que sus derechos sucesorios se pusieran en duda. En ese caso, debería sucederle, como hemos dicho, su hermano menor, don Luis (Felipe, duque de Parma, hermano de ambos, también sería excluido), quien por entonces había abandonado hacía mucho tiempo la carrera eclesiástica y manifestado su deseo de casarse, y quien había actuado como regente desde la muerte de Fernando VI hasta la llegada de Carlos a España. Hasta tal punto preocupaba todo esto al rey, que desde 1760 había impedido una y otra vez los planes de boda de Luis con princesas extranjeras. Tras el motín y la muerte de su madre, en 1766, Luis volvió a pedir a su hermano permiso para casarse, y ahora más insistentemente. Como el rey se negase, Luis mantuvo relaciones con plebeyas, fruto de las cuales nacieron varios hijos antes de 1769. En 1776, Carlos dictaría una Pragmática Sanción en la que permitía a su hermano casarse, pero con una esposa asignada por él, la hija de su mayordomo, en matrimonio morganático. Debía abandonar la

corte y sus hijos, que llevarían el apellido materno, serían excluidos de honores, distinciones y, por supuesto, de la línea sucesoria. A la luz de estos hechos debe entenderse el estreno de *Dar honor el hijo al padre*, en 1769, y sus numerosas reposiciones. Precisamente se repuso por primera vez en 1776, año en que don Luis contrae matrimonio con María Teresa de Villabriga y Rozas. Al año siguiente, coincidiendo con el nacimiento de su primer hijo, don Luis María, se repone *No siempre es cierto el destino*. *Dar honor el hijo al padre* se volvió a reponer en 1780, 1787, 1788 y 1789. Don Luis hizo testamento en 1779 y murió en 1785. Carlos III murió en 1788 y le sucedió su hijo Carlos IV.

En la trama de *Dar honor el hijo al padre* se prepara una traición. Ariobarzanes convence a Amintas:

Ariobarzanes: Ya ha llegado el tiempo, Amintas,
de sacudir la pereza
nuestra insensibilidad:
demos a entender a Persia,
cuán violento está el dominio
en la débil mano tierna
de una mujer, que nos rige:
pues cuanto un cetro en la diestra
del varón brilla, en la inútil
de una mujer extranjera,
que en fe de un niño nos manda,
preciso es que se obscurezca (f. 36r).

Frente a las intrigas de los traidores, tanto Artabano como la reina defienden el trono de Cambises «por la razón». Cuando Amintas trata de convencer a su hijo Artabano para que se una a él en la traición, lo que le convertiría en sucesor, lo hace con los siguientes argumentos:

Amintas: ¿Hay razón por que desprecies
una corona? ¿Es mejor
que una mujer nos gobierne,
o un extranjero? (f. 74r).

Un papel advierte a la reina que se prevenga:

Cleonice: de alguno que intenta ser
quien os usurpe el asiento
pues mira el laurel violento
en manos de una mujer (f. 53r).

La reina responde:

Cleonice: Miente, miente, el que discurra
tal, ni con tal vil concepto
desacreditarme intente
pues constando en mi gobierno
con cuanta prudencia escucho
y la equidad con que premio
le advertirá que es la envidia
la que aborta mis dicterios (ff. 53r-53v).

Una posible interpretación es que Cleonice, a quien Artabano compara emblemáticamente con el Sol, -por la equiparación de mujer con extranjero- es Carlos III y, por lo tanto, el hijo y sucesor de la ficción Cambises, es el hijo y sucesor real Carlos IV. Pero en la obra también se hacen alegatos sobre la igualdad y sobre el buen gobierno. Con esto la lectura es más compleja: se admite que Carlos III y su hijo Carlos IV son los legítimos herederos, pero se les advierte de que deben realizar una política menos *despótica*, si no, el pueblo estará legitimado para sublevarse. De hecho, esta lectura es congruente con lo que pasó en el Motín, donde parece que la mayoría del pueblo defendía a Carlos III, pero no su política.

3.3.3.1.2 Sobre la tiranía y la participación política del pueblo.

Al contrario de lo que ocurría en el siglo XVII, no se justifica cualquier decisión de un monarca. El rey no tiene derecho a hacer lo que le venga en gana. La tiranía está mal vista, y así se repite numerosas veces en distintas obras. Lucrecia, en *Donde hay violencia no hay culpa*, dirá: «que no hay vil acción, que no / intente la tiranía» (f. 307r). El Hércules de *No hay perjurio sin castigo* se escandaliza:

Hércules: ¿Cómo quien nació monarca,
así, con fuerza de ley,
un juramento quebranta? (f. 132 r.)

El rey, a estas alturas de la Historia, ya no tiene poder absoluto por mucho que lo quiera seguir manteniendo con esa forma de gobierno llamada Despotismo. La tiranía será teorizada desde distintos ámbitos, y también desde los escenarios, así que todos y cada uno de los súbditos saben reconocerla. En *El venerable padre Rojas*, el fraile describe esta figura política en los siguientes términos:

Padre Rojas: ¿Quién señor? La tiranía.
 Quien con maldad insolente
 le puede hacer, sin segundo
 trágico ejemplo del mundo
 con visos de delincuente.
 Quien ajeno de real gloria
 quizá el inducirá a enojos,
 ensangrentando los ojos
 los siglos con su memoria.
 Quien atropellando leyes
 podrá hacer ver, por un fallo,
 a un rey infeliz vasallo,
 y a vasallos, viles reyes.
 Y quien, con tragedia fiera
 de sacrificio cruento,
 podrá mostrarle sangriento
 objeto al orbe (f. 251v-252r).

El público aprende desde las tablas que tiene el derecho de combatir la tiranía y que la postura que debe tomarse ante el tirano es de desobediencia. En *No siempre el destino es cierto*, Astiages pregunta al final a Arbaces por qué no le ha obedecido. Arbaces responde que si los mandatos del rey fuesen:

Arbaces: justos, debiera observarlos,
 mas cuando no manda bien
 el príncipe que es tirano,
 es muchas veces traidora
 la obediencia de un vasallo. (f. 55r).

Por lo tanto, se legitima la desobediencia y la rebelión, cuando no la revolución. Todas estas reflexiones y hechos que en las comedias se hacen *de burlas*, ocurrirán *de veras* pocos años después en el famoso Motín de Esquilache. La tesis que defiendo, como he dicho, es que las comedias de Nicolás González Martínez, entre otros, sirvieron de *escuela de espectadores* y tuvieron un papel importante en estos acontecimientos. Al menos, así parece que lo entendieron los ilustrados reformistas.

Como vemos, nada tiene que ver la pintura que se hace en la obra de Nicolás González Martínez de la monarquía, de la que se hace en las últimas décadas del siglo en obras como las dos primeras partes de *Federico segundo de Rusia*, de Comella, que Andioc describe con singular gracejo.

Se comporta y autodefine el monarca prusiano, semejante en esto a varios colegas suyos europeos en el teatro de Comella, a un tiempo como «imagen de Dios vivo» y dechado de modestia y «humanidad» [...] y enemigo de etiquetas y trajes nuevos, amo severo y justo, «padre» bienhechor, y tal cual vez compañero de sus vasallos, regularmente «enternecido» o «compungido» ante las desgracias ajenas que le van refiriendo [...], según dice él o también rezan las acotaciones y afirman además con recurrencia varios vasallos; como un prócer capaz de compartir con campechanía el pan del rancho con los soldados, soltar un taco, bromear, beber agua de un charco sucio en el campo de batalla, oír en cualquier sitio y circunstancia una queja o un memorial o andar repartiendo con aparatosa y nunca vista generosidad promociones y ayudas, tocar la flauta a dúo con su quisquilloso amigo Quintus, a quien gusta de tomar el pelo a ver si se pica como suele, y hacer luego las paces con él; hombre al fin y superhombre a un tiempo (Andioc, 2013: 8-9).

En el fondo, lo que hace Comella es ajustarse al dictado ilustrado neoclásico idealista ya presente en el capítulo II de *La Poética* de Luzán -que habla de la utilidad de la poesía para representar «la idea perfecta de un héroe militar» con carácter ejemplar- y en el vehemente discurso de Jovellanos ya citado:

Un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial. Un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos de virtud y patriotismo, prudentes y celosos padres de familia... Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también puestos en ridículo los demás vicios que turban y afligen a la sociedad (Jovellanos, 1999: on line).

Comella, como muy bien han visto Stoichita y Coderch (1999: 266-284) al estudiar *La familia de Carlos IV*, Goya se dedica a construir y difundir la nueva imagen de *monarquía moderna* que la corona española tuvo que adoptar para sobrevivir tras el Motín y, sobre todo, tras la Revolución Francesa de 1789. Esa imagen *moderna* (o sea, campechana) se construyó por los ilustrados españoles en absoluta connivencia con el viejo poder absolutista para beneficio de ambos colectivos, precisamente para sustituir el imaginario de la tiranía que se había construido también desde las tablas en torno al poder absoluto. La crítica que los ilustrados hacen a ciertas obras, como muy bien ha visto Andioc «es de tipo mucho menos estético, en definitiva, que político-social» (Andioc, 2013: 17). En todo caso, después del Motín y más aún después de 1789, ya no era posible la disidencia. Lo que ocurrió en estas fechas en España es un claro ejemplo de *gatopardismo*, y lo que cambió fue la representación de la realidad, o sea, la ficción y no la verdad:

Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie. ¿Y ahora qué sucederá? ¡Bah! Tratativas respunteadas de tiroteos inocuos, y, después, todo será igual pese a que todo habrá cambiado ... una de esas batallas que se libran para que todo siga como está.

3.3.3.1.3 El buen monarca o gobernante.

A lo largo de su carrera, Nicolás González Martínez escribió varias obras basadas en la historia de Alejandro Magno y sus sucesores. La primera es *No todo indicio es verdad. Alejandro en Asia*, ópera de 1744. Relata el encuentro de Alejandro con Talestris, reina de las amazonas, quien salva la vida del Magno, modelo de virtudes. En 1748 estrena *Hay venganza que es clemencia*, comedia heroica. Tras la muerte de Alejandro Magno, sus generales se repartieron el imperio. Como comento en el apartado relativo a esta obra, en el apéndice, uno de estos generales sátrapas fue Antígono I quien, con la ayuda de su hijo Demetrio, provocó numerosas luchas e intrigas tras la muerte de Alejandro y así consiguió hacerse con casi todo el imperio. En la trama, Lisidante, un general justo, derroca al tirano, ocupa el trono y perdona a todos. Muchos años después, en 1769, vuelve a recuperar la historia alejandrina y escribe *Dar honor el hijo al padre, y al hijo una ilustre madre*. En la obra, la reina protagonista de la trama, Cleonice, es la viuda de Eumenes, rey de Persia. El Eumenes histórico fue un general y erudito griego cercano a Filipo II y su hijo Alejandro Magno. Empezó como secretario privado de Filipo, pasó a ser general y a emparentar con la familia real. Se casó con Artonis, hermana de la reina Barsine, esposa de Alejandro Magno e hija de Artabazo II, sátrapa de Frigia. Finalmente, llegó a ser uno de los diáconos sucesores de Alejandro.

El tema y años de estreno de estas obras no es casual. Alejandro Magno es una representación de Felipe V. Según Soler Villalobos (2004: 28), fue Juvorra quien creó esta identificación entre el monarca español y el emperador, al proyectar la galería baja -hoy Galería de Estatuas-, en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

Juvorra, teniendo en cuenta las necesidades representativas de la monarquía, diseñó un proyecto, en 1735, para esta galería con el fin de convertirla en un gran salón de audiencias, el llamado Salón de Empresas del rey, y para decorarlo, encargó ocho grandes lienzos a los mejores pintores del momento con el objetivo de ilustrar las virtudes del rey comparándolo con uno de los grandes héroes de la antigüedad: Alejandro Magno. Los temas, disposiciones y dimensiones fueron detalladamente descritos por Juvorra, incluso se conserva un memorial de su puño y letra.

Los cuatro lienzos que se conservan son: «Alejandro en el Templo de Jerusalén», de Sebastián Conca, que alegoriza la religiosidad del monarca, «Alejandro Magno contempla la construcción de Alejandría», de Plácido Constanzi, representando la magnificencia, «La familia de Darío a los pies de Alejandro», de Trevisani, alude a la modestia y, finalmente, «Alejandro vencedor de Darío» representa el valor regio, pintado por Francesco Solimena. Éstas serían cuatro de las virtudes del Monarca español. Según Miguel Morán (1985: 46) las pinturas se complementaban con un grupo escultórico en el exterior que consistía en representar mediante

seis cuartetos de estatuas todo un microcosmos en el que los elementos, los humores del hombre, las estaciones del año, las horas del día, las partes del mundo y los cuatro poemas, agrupados [...] ensalzarían al más grande de los reyes, que derriba a sus enemigos, sigue como el sol el ciclo del tiempo, somete la naturaleza y los pueblos y hace de su morada un Universo en miniatura.

En 1744, cuando se estrena *Alejandro en Asia*, la enfermedad mental del rey y su deterioro físico eran evidentes para todos, a pesar de los esfuerzos de la reina Isabel para ocultarlo. La intencionalidad de Nicolás González Martínez, evidentemente, es ensalzar al rey y, quizás, a su esposa quien, cual Talestris, vela por la salud y la seguridad del monarca. En 1748 hace dos años que el rey ha muerto y *Hay venganza que es clemencia* se sitúa, en claro paralelismo, en la época de las intrigas tras la muerte de Alejandro. Si en la trama Lisidante trae la justicia, en la realidad es Fernando VI. Teniendo en cuenta la rivalidad de la viuda de Felipe V y los actuales reyes, Fernando y Bárbara de Braganza, cabría preguntarse si Nicolás González Martínez ha cambiado de opinión sobre la *abnegada Talestris*. Casi al final de su carrera retoma la historia de la sucesión de Alejandro con *Dar honor el hijo al padre*. Hemos hablado bastante sobre esta obra, sin embargo, a todo lo dicho podemos añadir este dato y es que, en 1769, tras el motín y en plena reforma, se sigue recordando a Felipe V como referente.

Como es sabido, fue Andrea Salvadori quien, en 1616, creó la analogía emblemática entre el Gran Duque Cosme II de Florencia y el dios solar Apolo, y Parigi quien creó los diseños, referente de todos los monarcas absolutos venideros. La innovación de Nicolás González Martínez y Juvarra consistió en abandonar ese motivo heliocéntrico -que culmina con Luis XIV, abuelo del rey-, y buscar un referente terrenal y magnífico a un tiempo.

3.3.3.2 Temática social.

3.3.3.2.1 Sobre la igualdad y las clases.

Las palabras del profesor Vega sobre la refundición de *Los trabajos de Job*, de Godínez, son especialmente interesantes para entender el contenido e ideología de las obras de nuestro autor:

Por lo que concierne al contenido de la obra, el refundidor ha rebajado la carga doctrinal del modelo y potenciado aún más el mensaje social sobre la pobreza: con mayor insistencia se proclama que los potentados son tan sólo administradores de los bienes de los necesitados. Merecerá la pena analizar estas propuestas en relación con las distintas corrientes de pensamiento social en los años centrales del siglo XVIII. Es posible que haya sido este punto el que llevara a Nicolás Martínez a elegir la obra de Godínez, bien accesible a través de las sueltas impresas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. En otros niveles, la refundición ampliará el número de episodios y de personajes, consiguiendo dar una mayor consistencia a la acción dramática. En cierto sentido, se produce un proceso inverso al que realizara la segunda comedia sobre la primera, donde se contraía la acción y se expandían los parlamentos doctrinales. Desde el punto de vista escénico, la refundición dieciochesca resulta más espectacular que su modelo, con un notable incremento de las partes musicales (Vega García-Luengos, 1998: 26) .

Nicolás González Martínez es un autor que no cuestiona la doctrina católica en sus obras, y seguramente tampoco en su vida privada, como la inmensa mayoría de sus contemporáneos -aunque es difícil que en tal caso lo hubiera llegado a expresar, porque recordemos lo que le ocurrió al libertino Olavide en épocas supuestamente más *progresistas*-. De hecho, Nicolás González Martínez escribe comedias de santos, pero las aprovecha para argumentar contra la injusticia social como contraria a la doctrina cristiana y para criticar la gula de los clérigos y su falta de caridad. En concreto, en *El Mayor Blasón de España*, los frailes se zamparán unos dulces que las infantas les dan para los pobres.

Casi siempre son los graciosos quienes reflexionan sobre el tema de la igualdad. La graciosa de *No hay perjurio sin castigo*, Salserilla, compara a los dioses con albañiles (y por un procedimiento de inversión podría hacerse la afirmación contraria, y es que los albañiles son dioses porque, como ellos, construyen o crean el mundo):

Salserilla:	Ved cuál en los dioses era la necesidad, supuesto que los precisó la urgencia de ser peones de albañil. Empezaron su tarea los pobres, y la acabaron, y presentando sus cuentas,
-------------	--

tanto de manos, y a tanto
por la cal, y por la piedra,
sobre si es mucho,
o es poco,
hubo la marimorena (f. 109r).

Cuando la princesa pide al Rústico y Salserilla que vayan a la corte «los dos, donde para siempre / me asistáis», los graciosos reflexionan:

Salserilla: Desde este punto,
soy mujer de gran copete.
Rústico: Desde aquí, me meto a grave,
mas por mucho que me eleven,
harto será, que en la clase
de rústico, no me quede (f. 113r).

Luego aparecen vestidos de gala.

Rústico: ¿Cuándo imaginar pudimos,
mirarnos ya Salserilla
tan grandes señores? (f. 116r).

A menudo los graciosos tienen conciencia de su igualdad. En *Dar honor el hijo al padre...*, Gazpacho dice a su mujer Ensalada, que le reprende por hablar «entre grandes»:

Gazpacho: no soy
tan chico yo, que no pueda
hablar también entre grandes.

Y de la igualdad de los Grandes. Más adelante dirá de Antabano:

Gazpacho: ¿si es que es tonto?
que aunque es tan gran Señor, y caballero
bien puede ser.

En *Santo, esclavo y rey a un tiempo* se llega más lejos y se nos dice en clave chusca que todo hombre es un príncipe. En concreto, Pierres explica que es príncipe de la sangre porque su madre era mondonguera y su padre príncipe de morcillas (p. 17). El Soldán le aparta, llamándole loco. Se repite el llamar loco al gracioso cuando su discurso es subversivo. Mediante esta artimaña, Nicolás González Martínez puede decir las cosas más audaces, en la tradición de los bufones. Ya cerca de

nuestra época Foucault explicó en *El orden del discurso* el mecanismo que opera para excluir del discurso oficial lo que es molesto, tachándolo de locura, y podemos aquí suscribir completamente su argumentación.

En todo caso, la relación personal de Nicolás González Martínez con los Grandes, o con alguno de ellos, no es mala, y no puede serlo porque depende en cierta medida de ellos para su subsistencia. En *No hay perjurio sin castigo*, Salserilla hace referencia a la ocasión en que se estrena la obra, encargo del Duque de Medinaceli. Preguntada por Telamón sobre la tierra en que está, responde:

Salserilla:	¿Tierra les parece esta? Esto no es tierra que es cielo.
Telamón:	¿Cielo?
Salserilla:	¿No ve las estrellas?
Telamón:	Yo no os entiendo.
Salserilla:	No importa, que alguno habrá que me entienda (f. 108r).

3.3.3.2.2 Sobre la pobreza y la riqueza.

Pero, a veces también son los nobles los que lamentan los inconvenientes derivados de su estado. En *La dicha en el precipicio*, Aminta explica los inconvenientes de la Grandeza:

Aminta:	Quién pastorcilla fuera, que con su surco lento, la inspira amor el viento, y al silbo de la fiera, ni aún teme zozobrar. Mas en el regio trono, amor todo es disgusto, pues con placer, o susto, es mérito el callar.
---------	--

Pero, desde luego, no es comparable con la miseria que se padece en el reino. Así se lo explica el padre Rojas a Fernando VI en *El amante de María*:

Padre Rojas:	que solicito entre y salga a las cárceles, en donde tantos miserables claman, aherrojados y oprimidos (f. 210v).
--------------	---

El mismo personaje, el padre Rojas, dice al Conde Duque:

Padre Rojas:	Me he constituido a agente de pobres, quienes a vos claman afligidos, y yo por todos, y aunque acallar continuos gritos no es fácil; tantos soldados que del Rey en el servicio al fiero rigor del plomo, permanecen impedidos merezcan vuestra atención. Y los aires y suspiros de las que en la guerra vieron víctimas de ceño impío sus consortes, acalladlos, porque es justicia que pido.
Conde:	Padre, yo tendré cuidado.
Rojas:	De vuestra piedad lo fío, y mirad no lo olvidéis, que aunque os veis en el Olimpo de la privanza, a los ojos se os vendrán los precipicios (f. 242v).

En todo caso, la visión de España es desesperanzada. La desigualdad social es enorme, como la distancia que va del *Olimpo* de la corte al *precipicio* de la miseria, asimilado al *infierno*, y ese es el sentido de las palabras de la graciosa gallega Cofieta en *Ifigenia en Tracia*, cuando habla de su tierra.

Cofieta:	Los que hay dentro, se van de ella, por no poder aguantarla; mirad, que tal es mi tierra.
----------	---

3.3.3.3 Temática de género.

3.3.3.3.1 Sobre el lugar de la mujer en la sociedad.

En mi artículo «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen», escribo:

La Historia del teatro está indisolublemente unida a la idea que el ser humano tiene de sí mismo. En este sentido, la evolución de las distintas consideraciones acerca del lugar que los hombres y mujeres ocupan en la naturaleza y en la sociedad se refleja de manera privilegiada en la evolución del personaje escénico, en sus apariciones y desapariciones (Contreras, 2014a: 44).

En las obras de Nicolás González Martínez, como hemos podido apreciar, hay casi igual número de mujeres que de hombres, y la novedad respecto del teatro del XVII es que muchas de ellas son casadas y madres. Luciano García Lorenzo en su edición de *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, (2012) propone que este personaje de la madre sería la contrapartida femenina del barba, es decir, una figura de autoridad por su experiencia y sabiduría, incluso cuando sigue siendo joven y bella. De hecho, podemos afirmar que, en general, todas sus obras tienen protagonismo femenino.

Incluso cuando el personaje protagonista es masculino, busca la forma de que siempre haya un personaje femenino que se equipare. Así ocurre en *San Luis, rey de Francia* o en *El Padre Fray Simón de Rojas*. En el primer caso, la reina acompaña al rey a la batalla y muestra un carácter similar al santo: por su apoyo, virtud, devoción, castidad, valentía. No solo el rey debe superar las pruebas que le envía el cielo, también la reina. Pero lo mismo ocurre con el protagonismo del personaje antagonista, el Soltán. Se ve compensado por la presencia de su hermana Ismenia, que es quien le guía y toma decisiones más acertadas, aparte de ir a la batalla igualmente. En la obra del santo madrileño, la reina y la infanta tendrán una importante presencia y son decisivas también en la toma de decisiones del rey que afectan a todo el reino. En ambos casos, además, aparece otro personaje importantísimo: la Virgen como máxima representante del cielo. Al ser comedias de santos, basadas en historias reales, en ambos casos se podría haber construido la trama prescindiendo de estos personajes femeninos, o haberlos dejado en meramente anecdóticos. Pero Nicolás González Martínez decide incluirlos en la fábula y desarrollarlos. Es más, en el caso de *El Mayor Blasón de España*, elige a la infanta doña Sancha Alfonsa como protagonista en vez de a su hermano Fernando III, *El Santo*. De hecho, él no aparece demasiado en la obra, y su lugar es ocupado por su esposa, la reina, también presentada como dechado de virtudes e inteligencia.

Si hiciéramos el *test de Bechdel*, inventado en 1985 por la artista Alison Bechdel para descubrir si una película es sexista, todas las de Nicolás González Martínez lo pasarían. Este *test* pide que la película (en este caso pieza de teatro) reúna tres requisitos: 1. que aparezcan dos mujeres

en escena que tengan nombre. 2. que hablen entre ellas y, 3. que el tema de conversación no sea un hombre. Aunque las tramas casi siempre incluyen el enredo amoroso, no son los hombres el único tema de conversación de las mujeres. Por eso no es extraño que, al estudiar su obra breve, Herrera Navarro concluya: «En *Los afortunados* (1762) y *La crueldad sin venganza* (1762) destaca un feminismo militante muy acusado [...] Todavía va Nicolás González Martínez más allá en este inequívoco discurso feminista con *La crueldad sin venganza*» (Herrera Navarro, 2010: 54-55). Hasta tal punto era así también percibido por sus contemporáneos que, en 1767, con la ascensión del patriarcado ilustrado que acaba con los logros conseguidos en las décadas anteriores en cuanto a emancipación femenina, se ve obligado a escribir en el Prólogo al *Paseo representado por dos damas*:

Para solo los lectores, y no a las lectoras, porque no las toca ni las tañe.

Prólogo.

Apostaría a ustedes, señores, un doblón de carilla, (signo de que es cabal, sin tener que andar al morro, sobre si le faltan, quince, cinco, o veinte) contra un maravedí; que si leen o oyen un parlamentico, que está casi al espirar este papel, que se ponen contra mí de uñas arriba, y sobre si pinté, si dije, si injurió o tildó, lo noble del sexo. Pues ya está hecho el daño. Si por la contraria, tomo otra vez la pluma, diré de una hasta ciento contra las señoras en común, y vomitaré sapos y culebras, contra sus celsitudes, de manera que no se vean de polvo. Pase por ahora el tal diseño, y digan lo que quisieren de nosotros, que en la uña tenemos nuestra compensación.

Esta es una niñería, que se escribió, en los tiempos de entonces, con dos hojas no más de extensión, para unas niñas de siete años una, de treinta bien cumplidos la otra, y a mí se me ha antojado, añadir un poquito al negocio, porque si llegare a manos de otras que quizá las obligue el ayuno; que en los ratos de su ociosidad, se les antoje aprenderlo, como pudieran dar en comer tierras, ceniza, yeso o lana, (que yo conocí una, que se hartaba de pelos, y no estaban con ella, las almohadas seguras de sus dientes) y si lo hicieren bien, para sus mercedes lo será, que las llenarán de aplausos, y darán a lo escrito, la gracia que no tiene; y si no se amañaren, y se ponen a decir coplas a bulto (que yo he visto no pocas, que los expresan a vultrum tuum, y allá va lo que es, sin reparar mucho en pereques) darán que reír de lo lindo; y en traje de elogio, harán los oyentes una burla tan rica, que no haya más que pedir, ni ahora ni por siempre jamás.

Aunque digo de ustedes, dos mil tempestades, otra me queda de botones adentro; y si me me pone en la bola, descascarar contra las madamas, ¡ya me ha caído quehacer para buen rato! ¿Qué no se puede hablar de sus desigualdades; de sus ridiculeces; de sus pretendidas distinciones; de su ambición inmensa, a los inciensos de los señoritos; de sus quejas amargas, a los ordos de sus dulces apasionados; de sus cofietas a lo marruecos y de sus intenciones como sus cofietas?

Veán ustedes, si hay tela cortada, y si me diera en contemplar, porque no me dé el señor tal pensamiento. Dirán que no vale, con su dignidad la osadía, ni el más atrevido, quién no ignora los fueros de las faldas, guardapieses, o briales, según el vocabulario de esta era; mas si me diere el flato de esgrimir la pluma, entonces veremos si vale o no: vale (BN mss R/60. pp. 317-318).

Durante el siglo XVIII hay un encendido debate sobre la igualdad de las mujeres cuyos hitos principales recoge Emilio Palacios Fernández en una profusa bibliografía en la web del grupo de investigación BIESES. Frente a los detractores de las mujeres, Nicolás González Martínez coincide con aquellos que opinan que las mujeres pueden realizar las mismas tareas que los hombres. Así, sus personajes femeninos, como hemos visto, son guerreras (Talestres), escenógrafas (Cristerna), gobernantes (Cleonice), abogadas (Cristerna), teólogas (la reina Isabel) y todas las criadas, en general, son profesoras. En *Donde hay violencia no hay culpa*, por ejemplo, Tulia pide a Laureta consejo por el desengaño de Sexto y ésta, jugando con el doble sentido de doctora, como médica y pedagoga responde:

Laureta: Pues de doctora
 me das la prerrogativa
 y esto parece consulta
 para curarte, vomita (f. 302v).

El consejo que le proporciona no es otro que el de que llore, suspire y se suene para aliviarse. También:

Laureta: Pues para ese fuego, mira;
 bebe frío, come poco,
 púrgate; y con dos sangrías [...] (f. 303r).

Laureta seguirá autodenominándose doctora de las penas de Tulia y Sexto toda la obra. Y sobre el tema de la educación en la Medicina de la mujer -paradigma de la disciplina científica y, por lo tanto exclusiva de los hombres-, Cofieta dice en *Ifigenia en Tracia*:

Cofieta: ¡Ay señora, que sin duda
 aquí estudian Medicina,
 sin distinción, machos y hembras!

En general, las mujeres son descritas con cualidades positivas y se les atribuyen rasgos positivos considerados masculinos sin poner en tela de juicio su feminidad. Así, en *Santo esclavo y rey a un tiempo*, Enriqueta describe así a la Reina Margarita:

Enriqueta: pero la Reina, según
 valiente anima, y guerrera,
 de las Amazonas debe
 de haber tomado la teta (p. 8).

Son raros los casos en las que se critica a las mujeres, aparte del mencionado prólogo redactado en época muy tardía, pero existe alguno, en el que se explotan los tópicos, como éste de *Santo esclavo y rey a un tiempo*.

Enriqueta: ¿Ahora sabes, que las damas
 tenemos un no sé qué,
 que preguntadas, callamos,
 y cuando oído no nos den,
 reventamos por hablar? (p. 33).

Pero las críticas no van más allá¹⁵⁸. En cuanto a las relaciones de las mujeres entre sí, como ya dije anteriormente, son en toda su obra de auténtico compañerismo. No encontramos casos de rivalidad, envidia, traiciones, etc. sino que, por el contrario, las mujeres de Nicolás González Martínez sienten auténtica admiración unas por otras y siempre se ayudan y defienden. Pasa en los sainetes como *El asalto* o *La crueldad sin venganza*, en que las mujeres actúan unidas en la consecución de sus objetivos, sean estos acabar con la tiranía de sus maridos o defender el pueblo de bandoleros, pero también en las comedias serias, sean de santas, magas, o heroicas.

3.3.3.3.2 Sobre el matrimonio.

Otra cuestión es cómo se plantean las relaciones entre hombres y mujeres. Nicolás González Martínez, como ya hemos visto, se pronuncia en contra del matrimonio en numerosas ocasiones. Pero no por misoginia, sino todo lo contrario. El matrimonio se presenta como una institución desigual en la que siempre sufren las mujeres. Por eso, en *Donde hay violencia no hay culpa*, Laureta canta:

Laureta: Muéranse todos,
 que para casamientos
 nos sobran bobos.

Después dice recitando:

Laureta: Es lo primero que al casarme pido,
 que yo he de mandar más, que mi marido,
 y no me ha de acotar si regañamos,

158 No sabemos hasta qué punto la referencia al «no-sé-qué» tenga algo de sátira a Feijoo.

aquello de: en un día nos casamos.
 Los criados con mucha cortesía
 dentro de casa me han de dar Usía,
 y mi esposo compuesto y aseado,
 me ha de servir la copa desgornado.
 He de salir de casa cuando quiera,
 y no se ha de saber dónde, ni cómo;
 ni paje he de llevar ni mayordomo,
 y he de entrar yo riñendo la primera.
 He de tener penosos chichisveos,
 diez, a quien dar el brazo en los paseos.
 [...]

si a casa va el majo
 le hará chocolate,
 y con su azafate
 traerá el agasajo,
 barrer a destajo,
 servir de criada,
 hacer la ensalada,
 fregar si yo quiero,
 ponerme el puchero;
 y si anda en cuestiones
 bajar los calzones¹⁵⁹
 que habrá colación (f. 310 r. y v.)

O sea, que lo que Laureta quiere es hacer lo mismo que el hombre, ni más ni menos. La única infidelidad de una mujer en toda la obra de Nicolás González Martínez (aparte de en *La crueldad sin venganza*, en que se plantea como un caso de justicia más que otra cosa) aparece en *Santo, esclavo y rey a un tiempo*, pero no en la trama sino en un «cuentecillo arrastrado»¹⁶⁰ introducido por el gracioso.

3.3.3.3 Sobre la violencia contra la mujer.

El asunto de la violencia contra la mujer también es recurrente en su obra, y muchas veces va unido al tema del matrimonio, como acabamos de ver. Por eso en *No hay perjurio sin castigo*, el Rústico y Salserilla hablan sobre el amor y contra el matrimonio (f. 123 v. y ss. y de nuevo en 129 v. y ss), pero también advierten a las mujeres contra la violencia doméstica. Lo mismo ocurre en *Ifigenia en Tracia*, donde los graciosos dedican varias escenas a hablar en contra del matrimonio.

159 Verso sustituido por «ceder en razones».

160 En este chiste, un hombre va con su mujer a un templo y como ella le hace poco caso le dice que si alguna mujer que ha sido infiel a su marido llega delante de la diosa, a él le salen cuernos. Cuando se presentan ambos ante la estatua, él aprovecha que la mujer no mira y se pone cuernos pegados en la frente. La mujer llorosa le pide irse de allí.

Cofieta discurre así sobre el amor de Dircea por el loco Orestes:

Cofieta: ¡Demonios son las mujeres!
aunque escuchen que es un tigre
el que para novio quieren,
de cabeza, aunque las maten,
en el peligro se meten (f. 45r).

Después Cofieta habla también en contra de los petimetres que buscan una mujer rica, cosa que debía ocurrir en la época. Según ella, su *modus operandi* consistía en escoger a una no muy guapa y enviar a una vieja para convencerla. Después de la boda, la muchacha está:

Cofieta: Descolorida,
desmadejada,
despilfarrada,
y arrepentida (f. 56v).

En la misma obra, vemos una muestra de esta violencia en contra de la mujer. Toante, que desea a Electra, la coacciona así:

Toante: Advirtiéndolo, que si esquivo
mi rendimiento os hallare,
la vida de vuestro hermano,
y vuestro honor, (más amable
vida, que la misma vida)
penden de mí; y será fácil,
que a vista de los desprecios,
ni a uno atiende, ni otra guarde.

En *Dar honor el hijo al padre*, se habla del famoso tema de los matrimonios obligados. La opinión de Nicolás González Martínez es siempre a favor de la libertad de elección de la mujer. Cuando Arsés intenta que la reina se case con él «proporción que dimana / de una razón que convence», Artabano responde:

Artabano: Pues razones hay que engañan
porque el que elija la reina
esposo o no, es circunstancia
que de su voluntad pende (ff. 68v-69r).

Zurrón pregunta a Cambises, en *No siempre es cierto el destino*: «¿Puede disponer acaso / de su mujer su marido?» (f. 34v). Y Elisa, en *La dicha en el precipicio*, reflexiona muy en

consonancia con Nicolás González Martínez: «que une mal dos afectos, la violencia» (f. 273r).

En este contexto, obligar a una mujer a contraer matrimonio es violento, y justifica la desobediencia. La Hesione de *No hay perjurio sin castigo*, cuando su padre dice que la va a casar con el cobarde Toante, a pesar de haberla prometido a Telamón a quien ama, dice así a su amado:

Hesione: No prosigas
 Telamon, que entre un ingrato
 Padre, entre una bizzaría,
 y una inclinación, no sé
 cuál deje, o a cuál asista (f. 118r).

Pero las mujeres no solo están expuestas a la violencia de sus maridos, y así se habla explícitamente de violaciones en las obras relacionadas con el Duque de Medinaceli que comentamos anteriormente: *Ifigenia en Tracia* y *Donde hay violencia no hay culpa*.

CAPÍTULO 5.

LA MATERIALIDAD DE LA REALIZACIÓN ESCÉNICA.

1 Espacialidad.

El espacio teatral es el espacio de la representación en un doble sentido: es el lugar donde se representa y es, en sí mismo, la representación del mundo. El edificio teatral, incluyendo los espacios de público y actores, simboliza el lugar que ocupa el hombre en el mundo, respecto de los dioses y de los otros hombres. Así ocurre desde el teatro griego. Altamente simbólico es, de hecho, que el parlamento español imite el teatro latino. El teatro isabelino fue construido también siguiendo una visión cosmogónica (Yates, 2009; MacIntosh, 2000; Contreras, 2010a): la forma y los niveles remitía a una representación del micromundo y el macromundo. En cuanto a los espacios teatrales en España -remontándonos a los orígenes-, como en el resto de la Europa cristiana el teatro medieval se representa en la iglesia o en la calle: en ambos lugares la representación se da en espacios-escenografías múltiples. El sentido es representar la percepción divina: omnisciente y omnipotente. Con la consideración del teatro como actividad comercial se empiezan a hacer representaciones en los patios de las posadas, que derivan en los corrales de comedias. Aún así, la vinculación religiosa no desaparece.

El paso del corral al coliseo supone también un momento cumbre, no solo en la historia de los espacios teatrales. Se corresponde con el cambio de visión del mundo que está operando en Europa desde hace tiempo, el paso del poder papal a la muerte de dios. Se ha insistido poco en el significado simbólico del espacio del corral. La estructura del espacio de actuación del corral se construye a imagen y semejanza del altar eclesiástico. El edificio del vestuario es un retablo, y la

forma de funcionamiento de ambos artefactos es idéntica, como explica Martín Gonzalez (1993). Ello convierte al tablado, en cierto modo, en un espacio sagrado, la palabra del dramaturgo en divina y al actor en sacerdote. Es el lugar natural para las comedias de santos y, a la inversa, toda comedia representada en ese espacio adquiere un halo de hagiografía. Es el culmen del espacio gótico. Hace tiempo escribí:

Lo que pretende el artista del medievo es representar la mirada de Dios, no la humana. Y Dios ve todo lo existente a la vez, porque es ubicuo, y todo lo que fue, es y será también a la vez, porque es eterno. Cómo representar la mirada de este Dios omnipresente y omnipotente, en el que tiempo y espacio se unen en lo absoluto, es la gran inquietud del artista medieval. Para lograrlo, recurre a lo que Florenski¹⁶¹ denomina “perspectiva invertida”, un modo de representación con unas reglas precisas, que intenta plasmar en los iconos, a la vez, el rostro y la nuca, el lado derecho e izquierdo de los personajes y objetos pintados. Del mismo modo en el motete, forma musical medieval por excelencia, se mezclan líneas melódicas distintas con textos y lenguas diferentes, donde ninguna voz sobresale por encima de las otras. El propósito no es otro que el de representar la audición divina. En teatro, este intento de plasmar la totalidad se traducirá en los escenarios simultáneos, donde en la misma plaza se encuentran infierno y paraíso, tierra, mar y aire, del mismo modo que en las Iglesias se sitúan, de manera circular y, por lo tanto, eterna, las distintas etapas del Vía crucis (Contreras, 2009c: 10).

El corral es un paso más en esa dirección. Los huecos y balcones del edificio del vestuario permiten la representación simultánea de la historia, como lo hacen los retablos. En el paso a la construcción del tiempo y del espacio de la Ilustración, estos artefactos deben desaparecer. Una Ley de obras públicas, de 23 de octubre de 1777, establecía que no podía hacerse obra ni monumento público sin previa aprobación de los proyectos por la Academia de San Fernando, que rechazaba las que no eran clásicas. En esta misma Ley se prohíben explícitamente los retablos (Domínguez, 2005: 294).

La cuestión no es baladí, se trata de cambiar la concepción social del tiempo: de la sincronidad a la consecutividad, de la simultaneidad a la linealidad, de la casualidad a la causalidad. Lo mismo pasa con el espacio: de la verticalidad a la horizontalidad, de la multifocalidad a la monofocalidad, de la jerarquía divina a la jerarquía humana. El espacio del coliseo colabora en la construcción de este *cronotopo* de la modernidad, que evolucionaría en los siglos siguientes hacia un teatro burgués *realista*. Pero, el espacio teatral, el «maravilloso mecánico» (Arregui, 2009; 2013), permitía posibilidades que no eran necesariamente el orden, la racionalidad, la narración lineal, ni la unidad de tiempo, espacio y acción que tres o cuatro décadas

161 Florenski, Pavel. *La perspectiva invertida*. Madrid, Siruela, 2005.

después impondría la Ilustración.

La tratadística sobre escenografía, maquinaria y el espacio de los teatros a la italiana fue abundante desde el siglo XVI, y en España era bien conocida por la constante presencia de escenógrafos italianos. Entre los más famosos están *Reglas generales de arquitectura*, de Serlio (1562), *Dialoghi*, de Leone de Sommi (1565); *Le Due regoli della prospettiva pratica*, de Vignola (1583). Carmen González Bravo da cuenta de las traducciones españolas de los tratados de Vitruvio, Alberti, Serlio, etc. De todos, sin embargo, destaca la *Práctica di fabricare scene e machina ne'teatri*, de Sabbattini, publicado en 1637 (recientemente se ha publicado un facsímil de la edición francesa de 1738). Muchos de los mecanismos a los que se refieren las acotaciones de las comedias de magia y, en concreto, de la serie *El asombro de Salamanca*, están ya contenidos en este tratado. Hubo también tratados españoles muy famosos, como el de Torreblanca, de 1616 y 1617, y *El Museo pictórico y escala óptica*, de Palomino (1724), que en el libro octavo del tomo segundo trata el asunto de la perspectiva en el teatro.

Existe abundante bibliografía moderna sobre la evolución del espacio teatral, y sobre los teatros a la italiana. Ya hemos citado algunos de los estudios recientes más destacados sobre el tema, como los de Esther Merino Peral y Carmen González Román. También son interesantes los estudios sobre los primeros teatros italianos, por ejemplo los de Mazzoni sobre el Olímpico de Vicenza y el teatro de Sabbioneta. Es fundamental para entender la evolución del teatro a la italiana en Europa y España, los estudios de Arregui y, en concreto, *Los arbitrios de la ilusión*. También el *Trattado di scenotecnica* de Bruno Mello, que sigue siendo vigente en muchos aspectos, y el clásico de Moynet sobre el teatro del XIX. Para conocer la escenografía del siglo XVIII, en concreto, es una joya el libro *Scenery from Swedish Court Theatre*¹⁶², en el que Stribolt ha recopilado fotografías de las escenografías originales del teatro de corte de Drottningholm, que todavía se conservan y están en uso. Y, por supuesto, la colección *Fuentes para la Historia del Teatro en España* a la que nos referiremos a menudo en las próximas páginas.

1.1 El nuevo Coliseo de la Cruz y sus posibilidades.

1.1.1 La construcción del coliseo.

¹⁶² En las próximas páginas reproduzco algunas de las fotografías de telones, bastidores y diseños del teatro de Drottningholm recogidas en este libro sin citar la fuente de nuevo.

Varey y Davis, en *Fuentes XXI* (1997) y Thomason (2005) coinciden en que la vida de los corrales llega a su fin por varias razones: la primera de ellas es el propio deterioro de los corrales que, de hecho, amenazaban ruina, como demuestran las múltiples reparaciones que tuvieron que llevarse a cabo en las décadas previas al derribo. En 1726, se declaró que: «ambos dos corrales están sumamente maltratados y que necesitan de mucho reparo y especialmente en el de la Cruz se deja bien claro el riesgo que podrá tener si no se repara»¹⁶³(Fuentes X, doc. N° 70 [c], p. 288). La segunda causa es económica y se deriva de ésta. Los propietarios y usuarios de los aposentos particulares, situados en edificios colindantes, no contribuían a los fondos municipales por el derecho de ver las comedias ni compartían los gastos de las reparaciones (Fuentes XII, pp. 45-48). Y, finalmente y más importante en el aspecto estético, el espacio del corral se había quedado anticuado. Las nuevas producciones requerían otro tipo de edificio por sus sofisticadas escenografías (Fuentes XII, pp. 67-68), consistentes en decorados en perspectiva con telón de fondo, bambalinas, boca de escena y bastidores, difícilmente realizables en un tablado saliente y al aire libre. Ya desde finales del XVII se montaban en los corrales obras diseñadas para el Coliseo del Buen Retiro, llevando bastidores desde el palacio y construyendo una boca de escena cuando era necesario¹⁶⁴ (Fuentes XVI, pp. 41-43). Los efectos luminosos, sin embargo, no podían conseguirse más que en un teatro totalmente cerrado, que no era el caso, aunque el patio estuviese cubierto por una claraboya desde 1703¹⁶⁵.

Así pues, el Corral de la Cruz, que se había inaugurado en 1579, cerró el 1 julio 1736 (Fuentes XII, doc. N° 152, p. 260). En el libro de cuentas consta: «Este día cesaron de representar en el Corral de la Cruz por el motivo de la orden que se les participó para demolerlo y hacerle nuevo» (Fuentes XXII, doc. N° 2[a], p. 67). La orden se había dado el 28 de junio (Fuentes XXII, doc. N° 3[x], p. 91). Las obras comenzaron el 8 de julio de 1736 y duraron 44 semanas, terminando el 11 de mayo de 1737. Costaron un total de 515.809 reales y 32 maravedís. El estreno del Coliseo de la Cruz estaba previsto para el Primer día de Pascua de Resurrección, el 21 de abril (Fuentes XXII, doc. N° 3[a], p. 69), pero tuvo lugar el 1 de mayo de 1737 (Fuentes X, doc. N° 86, pp. 311-312 y Fuentes XXII, doc. N° 3[b], p. 68). Para la inauguración se eligió la comedia mitológica de

163 También el corral del Príncipe estaba en malas condiciones. Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Obras de Madrid declaró que «estaba amenazando ruina y en proximidad de venirse abajo» (Fuentes X, doc. N° 71, p. 290). También en Allen, 1983: 104).

164 También Varey (1989: 715-730). Por otro lado, hay abundante bibliografía sobre el paso del corral al coliseo (Fernández Muñoz, 1985: 47-52; 1988; Hernández Freixa, 1980: 164-169; Viale Ferrero, 1970).

165 Existe numerosa bibliografía sobre los corrales: Allen, (1983a: 171-195; 1983b; 1989, pp. 21-34; Arias de Cossío, 1991; del Campo, 1932; Middleton, 135-167; Fuentes X; Fuentes XIII; Fuentes XVI, entre otros.

Calderón *El hijo del sol, Faetón*¹⁶⁶, que fue puesta en escena por la compañía de Ignacio Cerquera.

Thomason (2005: 2-5) recoge pormenorizadamente las vicisitudes acaecidas desde que la idea de construir nuevos teatros se discutió por primera vez en el Ayuntamiento de Madrid en 1723, hasta que se erigió el Coliseo de la Cruz en el mismo solar que había ocupado el Corral. El diseño lo hizo Filippo Juvarra. Sin embargo, como murió en enero de 1736, fue Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Madrid, el que dirigió la obra siguiendo las ideas del italiano «aunque no completas o en el todo» (Thomason, 2005: 4), quizás porque el mismo Pedro de Ribera en 1735 había realizado un plano de ambos corrales con vistas a realizar una reforma a fondo y mezcló sus propias ideas con las del italiano pero, sobre todo, porque tuvo que adaptar la planta a la forma trapezoidal del solar. La villa de Madrid invirtió 200.000 reales en la obra.

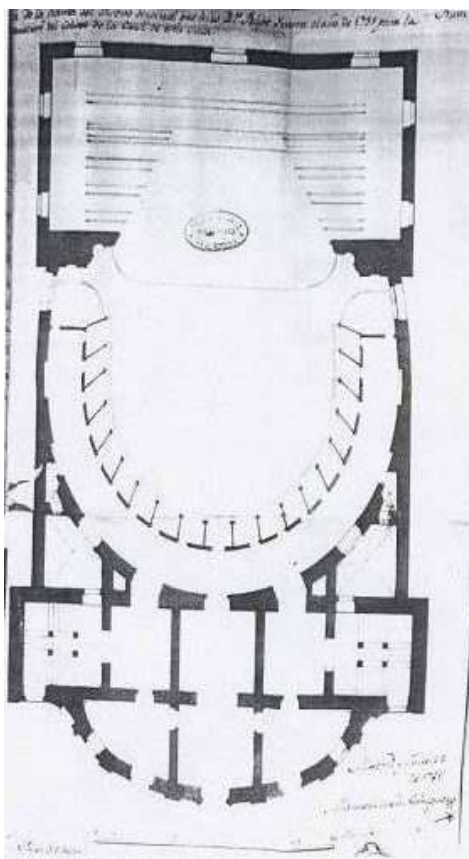
En cuanto al Corral del Príncipe, se cerró en 1744. Las obras del nuevo Coliseo del Príncipe duraron del 2 de junio de 1744 al 12 de junio de 1745, bajo la dirección de Juan Bautista Saqueti (Giovanni Battista Sacchetti), discípulo de Juvarra, ayudado por su propio discípulo Ventura Rodríguez, sucesor suyo como Maestro Mayor de Madrid. El costo ascendió a 691.526 reales y se inauguró con una zarzuela (Fuentes X, doc 89, pp. 318-319). Incendiado en 1802, fue reconstruido por Villanueva.

Thomason ha estudiado detalladamente los distintos diseños que Juvarra realizó de un coliseo para distintas ubicaciones y su adaptación al solar del corral según planos de distintas épocas, llegando a establecer con gran precisión las dimensiones tanto del solar -en las cuales sigue a Davis (Fuentes XXX, pp. 13-15 y fig. 9)-, como del Coliseo. Las dimensiones del solar eran de 20,76m. de fachada, 35,10m. el lado derecho, 35,94m. el lado izquierdo, que no era del todo derecho, sino con un leve ángulo, y 15,65m. de fondo. Por otros documentos recogidos por Thomason (2005: 11) sabemos que las paredes del coliseo no se reconstruyeron, sino que se vació el solar y se erigió el nuevo teatro sobre las paredes existentes.

Superponiendo la planta de Juvarra al solar en el que se erigió el Coliseo de la Cruz, y a estos el plano existente de la reforma de la platea de 1841, Thomason deduce que lo que se hizo en 1736 fue seguir el plano de Juvarra pero extendiendo la parte delantera de la sala y aumentando el ángulo de las divisiones de los palcos, constriñendo el escenario a las dimensiones del solar. Un

¹⁶⁶ María Luisa Lobato (2002: 337-358) ha hecho un estudio sobre las circunstancias y elementos materiales de las dos puestas en escena de esta obra acaecidas en vida de Calderón.

plano ejecutado en 1849 por Decorbie y Leclercq, incluido en el *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, de Francisco Coello y Pascual Madoz (Madrid, 1852), parece corroborar su hipótesis, además de distintos testimonios.



38.- Plano del coliseo de la Cruz, 1785

En todo caso, lo que ocurre es que el espacio de la representación se modifica sustancialmente. El edificio del vestuario, cuyos balcones y huecos habían sido determinantes en el diseño de la escenografía barroca, desaparece. El desván de los tornos se sustituye por un telar mucho más amplio y cómodo que permite tener dispuestas gran número de mutaciones y llevarlas a cabo en menos tiempo. Sigue existiendo el foso, con sus escotillones y elevadores, sustituidos pronto por un sistema de carretillas que permiten hacer con rapidez los cambios de escenografía. Se cierran los laterales del tablado y se crean los hombros también con el fin de acelerar los cambios escenográficos. La innovación sustancial, sin embargo, es la concepción de la caja escénica diseñada para aplicar el arte de la perspectiva a las decoraciones consiguiendo la ilusión óptica de realidad en todas ellas.

Por lo que sabemos, sin embargo, la construcción del Coliseo presentaba ciertas

deficiencias. En el Archivo de Madrid se conserva un documento con signatura 1-76-55, de 14 de marzo de 1767, en el que «el conde de Aranda incluye la representación de don Diego Villanueva, encargado de las decoraciones del Teatro de la Cruz, sobre varias obras que necesita». Transcribo entera la exposición de Villanueva por su interés en el asunto que nos atañe:

Al Sr. Conde de Aranda.

Cumpliendo con la obligación en que me ha puesto la elección de v. e. para la dirección del juego de decoraciones en el Coliseo de la Cruz, y deseando contribuir en cuanto pueda alcanzar mi corto talento al cumplimiento de los deseos de v. e. y perfección de la obra que está a mi cargo, he juzgado, aún con el escrúpulo de molestar a v. e. ser preciso exponer a la alta compresión de v. e. los artículos siguientes:

1º. Habiendo reconocido el tablado para el planteo de las decoraciones, y su perfecta colocación, he hallado que en el estado que está es imposible colocar las nuevas según reglas de *perspectiva* [sic]. No sería temeridad decir que hasta el presente no se han hecho mutaciones con el rigor que pide el arte; los que las han manejado poco o nada han sabido de él, y así canales como distribución de bastidores no se hallan en sus verdaderos sitios, para colocar las que yo dispongo es menester absolutamente levantar todas sus maderas, y dar las distancias de los tirantes correspondientes a la colocación de su situación verdadera según reglas del arte; además de lo dicho tiene el defecto de no tener aún el pendiente que piden las mismas, defecto que causa a la decoración uno bien notable a los ojos inteligentes, y se halla en estado muy lastimoso, lleno de *bujeros* [sic], que pueden causar alguna desgracia en especial a las mujeres que deben pisarlo.

2º. A causa de la ruina que amenazaba el cubierto del teatro para sostenerle, y no componerle como se debía, atendiendo al uso y manejo que se hace debajo de él, se ha hecho un apeo de unas medias varas cosidas, las que saliendo de la boca del teatro, van a apoyarse en la pared medianera del fondo, sobre las cuales están situadas otras muchas maderas que sostienen el cubierto. Toda esta multitud de maderas estorban absolutamente el manejo de las mutaciones en su parte superior, de suerte que no se pueden servir las bambalinas sin un gran trabajo, teniendo aún para su colocación, que cortarlas o doblarlas, con lo que se hacen inútiles a la primera vez que se usan, a este defecto que causan estas maderas al manejo del teatro, se añade lo expuesto que está su uso a causar alguna desgracia en los que se emplean en estas maniobras. Los tránsitos solo se hacen sobre unos tirantes, que sientan sobre las medias varas que dan fundamento al apeo, los que son de tercias, algunas están achaflanadas, y otras con dos rebajos, todo hecho sin el menor conocimiento para el servicio propio del teatro. (Exmo. Sr.) se deben hacer telares ligeros que sostenidos del cubierto por unas péndolas, que sean contruidos de modo que en caso que contra las reglas del buen gusto se quieran hacer tramoyones como han acostumbrado hasta aquí nuestros cómicos y tramoyistas, los puedan hacer quitando el pedazo preciso para estas maniobras.

3º. Siendo como es visible la suma estrechez del sitio, pues colocadas las decoraciones apenas queda lugar a su manejo, ya para vestirse los cómicos, o ya para estar prontos a sus salidas, creo es preciso pensar en el manejo de las mutaciones por el uso de carros, como se hacen en todos los teatros bien dirigidos. En este caso que yo juzgo preciso se pondrá o dispondrá un torno que haga estos movimientos con la prontitud correspondiente, sin el gasto de tanto hombre inútil, y estorboso sobre el teatro: con dos hombres sobre el piso o tablado, uno, y un peón para las bambalinas, y uno o dos para el manejo del torno y carros, está servido el teatro.

4º. El método tenido hasta el presente en el alumbrado es muy defectuoso, tanto por su

poco aseo, como por la poca economía. El verdadero modo de conseguir el fin de estos inconvenientes, y otros más que dejo a la consideración de v. e. es usar de *Lumieres* con arandelas; si esto se determina creo se pueden encontrar ya hechos y con mucha conveniencia. A las lamparillas que se ponen delante del tablado se les puede dar una situación que evite la molestia de dar en la vista de los espectadores, no quitando nada de su iluminación al tablado, de lo que se podrá hacer una prueba siempre que v. e. lo mandase.

5°. Atendiendo a que en las decoraciones que se van a hacer se procura una decencia propia del público español, hechas en tiempo, y de orden de v. e. juzgo muy del caso para su perfección, hacerlas un marco proporcionado y decente sin un gran gasto, a v. e. corresponde determinar en este particular, como asimismo si se debe hacer una cortina decente para cerrar la boca del teatro antes de empezar la representación, como es costumbre en todos los bien regulados.

6°. También debo exponer a v. e. que todo el gasto que se hace será enteramente inútil, no disponiendo que el manejo de las decoraciones que hoy se hacen, sea servido por un hombre inteligente cuando se principiaron las representaciones después de construido el coliseo del príncipe, se pusieron por Madrid un juego de decoraciones de bastante mérito, las que creo no duraron seis meses en las manos de los tramoyistas. Con las que se hacen es muy regular, si las manejan suceda lo mismo si no se entregan a quien sepa tratarlas y conocer su verdadera colocación, debo confesar que hay un defecto notable en el coliseo, el cual por si mismo sin añadir la malicia de los tramoyistas es capaz de destruir en el día cuanto se haga: este es la falta de un almacén donde estuvieran guardadas las mutaciones con el aseo y propiedad correspondiente, para obviar este inconveniente, me atrevo a proponer a v. e. un medio que sin ser gravoso pueda remediarlo. A la parte izquierda del coliseo hay una casa que hoy sirve de carpintería. En esta en el bajo se pudieran muy bien acomodar las mutaciones puestas en orden y numeradas sus piezas; y abriendo una puerta al piso del teatro en su costado. El cuarto principal pudiera servir de vestuario, que hoy en el día no tienen los cómicos más que dos piecitas tan pequeñas que apenas caben tres personas. Los demás de la farsa, las mujeres se visten entre los bastidores y los hombres en los corredores de los vados del teatro, que incomodan infinito para el uso de los bastidores por el sitio que ocupan, y los que si v. e. determina y aprueba este pensamiento es menester angostarlos y así se logra más comodidad en el manejo de las maniobras del teatro. Yo estoy persuadido que el alquiler de esta casa no puede ser gravoso al caudal de comedias, mayormente cuando por otro lado se ahorran, o pueden ahorrarse, tantos gastos como diariamente se hacen siendo todos inútiles, respecto que el fin principal de la decencia y perfección del teatro no se ha logrado hasta ahora.

Esto es Exmo. Sr. lo que juzgo de mi obligación exponer a v. e. para cumplir con exactitud el encargo en que me contemplo constituido de orden de v. e. Madrid, y marzo 11 de 1767.

Así que el Coliseo de la Cruz, que en el momento de su construcción se consideró un magnífico teatro, en pocos años quedó obsoleto o, al menos, inadecuado para los planes de reforma social de los ilustrados. Según lo que dice Villanueva, a) las mutaciones no estaban hechas conforme a las reglas del arte y el mal uso las estropeaba desde su estreno, lo que impedía la ilusión escénica, b) había demasiados tramoyistas, y además poco profesionales, lo que unido a los múltiples estorbos que complicaban el manejo de bastidores y bambalinas incidía en el ritmo de la

representación y de nuevo provocaba falta de ilusión escénica. Así, por ejemplo el *Correo de Madrid*, en diciembre de 1786 se quejaba de que «El vuelo de los dos actores macho y hembra, no se ejecuta por artificio, sino a fuerza de brazo, y no hay mas que volver los ojos hacia los balcones de la segunda orden para ver bracear a los tramoyistas» (*Correo de Madrid*, I, nº 24, 1786: 96), c) no había ni marco de escena ni telón de boca, lo que dificultaba la separación de público y sala, d) las luces deslumbraban a los espectadores.

Efectivamente, debido a la falta de sitio, el Coliseo fue ampliándose más allá de los límites del solar. En 1778 el Ayuntamiento alquiló una pequeña parcela para hacer un nuevo vestuario de dos pisos con cuatro ventanas porque, como ya refería Villanueva, las mujeres no podían desnudarse sin ser vistas por los que servían el foro y los espectadores por entre los bastidores (Fuentes XXX, pp. 92-93 y Fuentes XXII, doc. Nº 11 y 26[b]) y en 1793 alquiló la planta baja de una casa que lindaba por el lado oeste del coliseo. En esa misma década de los noventa, Comella se quejaba desde el *Diario de las Musas* porque el Corral de la Cruz no tenía proscenio, embocadura ni foro, haciendo muy dificultosa la audición de actores y música (Álvarez Barrientos, 2004: 1482). Jovellanos, en su cruzada contra el teatro popular, no se queda atrás en la crítica:

Tales son la ruin, estrecha e incómoda figura de los coliseos; el gusto bárbaro y *riberesco*¹⁶⁷ de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores; la impropiedad, pobreza y desaliño de los trajes; la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles y útiles; la pesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas y, en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico (Jovellanos, 1977: 139-140).

En 1816, el autor Bernardo Gil dice que es «un teatro tan *mesquino* y estrecho que origina, sin poder evitarse, ruido y confusión, desorden y torpeza en salidas y entradas, por no caber todos los individuos en un recinto tan estrecho» (Fuentes XXII, doc. Nº 28 [a]), opinión que repite en 1841 la Comisión de espectáculos públicos del Ayuntamiento (Fuentes XXII, doc. Nº 56 [g]). En el XIX se hicieron otras ampliaciones, que aquí no nos interesan.

En cuanto a las dimensiones del escenario, que tanto se criticaron, Thomason aporta las dimensiones del escenario proyectadas por Juvarrá: la boca tendría 14,49m. de ancho, 12,82m. de alto, el proscenio sobresaldría 3,07m., y el tablado tendría 1,67m. de alto. Sin embargo, debido a las dimensiones del solar, no pudo dársele estas medidas, sino que, por la reforma de 1841, sabemos que la abertura del escenario fue finalmente de 9,47m., aunque sí tuvo la misma altura de 1,67. El suelo estaba ligeramente inclinado (Thomason, 2005: 42). Thomason (2005: 45) aporta también un

167 La cursiva es mía.

dibujo del interior del coliseo de la Cruz de fuente no determinada, que muestra que la boca del teatro es más alta que ancha, que corrobora su sospecha de que la medida del alto de boca podía ser la que proyectó Juarra.

Lo que se desprende del estudio del plano de Juarra, del plano anónimo que reproduce Thomason -y que parece ser la planta de Juarra adaptada al solar desigual donde se ubicaba el teatro, donde hoy está la calle Espoz y Mina-, y de las acotaciones de las comedias de teatro que se representaron en esos primeros años en la Cruz, es que los bastidores de la mutaciones se montaba sobre canales fijas en el teatro -*escena ductilis* (Arregui, 2009: 83-88), aunque no se usaba el sistema de carros ni la máquina de Torelli. No sabemos cuál era la inclinación del suelo, en todo caso no lo suficiente para conseguir el efecto deseado, según Villanueva. Había tres pares de bastidores, un foro que se componía de dos bastidores que podían abrirse y cerrarse corriendo también sobre canales, y otro foro al fondo que subía y bajaba verticalmente. Había además tres escotillones paralelos al proskenion (central, derecha e izquierda) y varios aparatos de vuelos en distintos lugares con los que se lograban diferentes composiciones.

1.1.2 La apertura del coliseo.

El propósito de la construcción del Coliseo, como señala Thomason (2005: 56), fue la emulación del Buen Retiro. Esto quedó patente con la elección de la obra de inauguración: *El hijo del Sol, Faetón*, de Ignacio Cerquera¹⁶⁸, título idéntico al de la obra mitológica que Calderón escribiese para el teatro palaciego y seguramente una exornación de la misma. El mismo Thomason recoge, junto a recibos de gastos de construcción del teatro, numerosa documentación sobre la realización de las mutaciones. Así sabemos que se hicieron cuatro mutaciones nuevas específicas para esta «fiesta» (Thomason 2005: 69-88). Fueron dibujadas por Pedro de Ribera (recibo de 24 de septiembre de 1737) y quizás colaboraran en el diseño «don Santiago Bonavía y su compañero, pintores, que vinieron desde San Ildefonso» (Thomason 2005: 88). Santiago Bonavía y Pedro de Ribera también trabajaron juntos en las obras de reedificación en el coliseo del Buen Retiro. Matilde Verdú Ruiz (1998: 593-598, doc. 173 a 188) recoge los documentos de Scotti, marqués de Montealto y Bonavía, en que se da cuenta de la intervención de Ribera y la colaboración con Bonavía en las mismas.

168 Actor y autor de compañía, por los documentos recogidos en las *Noticias y documentos relativos a la Historia y literatura españolas recogidos por d. Cristóbal Pérez Pastor*, se sabe que además escribió entremeses y sainetes, en concreto para las dos comedias de *El Mágico de Salerno*, primera y segunda partes, que se representaron en el mes de febrero de 1723 (AV 2-413-1) y otros para los autos y las representaciones de navidad.

La preparación de los bastidores y demás piezas de las mutaciones fueron realizadas por el tramoyista Juan de Dios de Ribera (recibo de 7 de mayo de 1737), y se comprometieron a pintarlas los pintores don Francisco Zorrilla y Luna, don Juan Bautista Simó y Manuel Santos Fernández (documento de 18 de febrero de 1737). Los dos primeros se obligaban a pintar «las dos mutaciones enteras de templo y salón caladas con sus foros y bambalinas y tocadas a oro», y «la de jardín, cortina y segundo frontis [...] previniendo que el frontis también ha de ir tocado de oro y se les ha de dar todas las armaduras hechas vestidas de lienzo y todas las projeturas recortadas, dibujando dichos señores todo lo que fuese necesario para que quede perfectamente ejecutado». Por otro lado, Manuel Santos Fernández se obligaba a pintar «la mutación de bosque toda entera con sus foros y bambalinas [...] dándole asimismo todos los bastidores y projeturas puestas». También existe un documento de 14 de mayo de 1737 que recoge la «angulema que se ha gastado en cuatro mutaciones con sus bambalinas, foros primeros y horizontales, y su frontis con su contravoz», así como los materiales para «la cortina y reflejo del sol».

En una hoja suelta sin fecha se detallan las «Demasías que se han hecho para la comedia de Faetón»: seis pedestales para las estatuas. Dos sillas de oro. El templo del sol. Un pedestal con trofeos de guerra y pabellón para Marte. Otro pedestal y pira de fuego. Una estatua de Diana. Un sol y resplandor. Un carro con cuatro caballos. Un balanzón con adornos músicos. Una manga con flores y pájaros. Siete estrellas y arco iris. Un escudillo con las armas de Madrid. Cuatro delfines y colores, la concha. Dos carros. Unas tablas de mar y terrazo. 500 cartones de naves. El frontis para la comedia de capa y espada.

Muchos de los elementos detallados para la fiesta de *Faetón* son reconocibles en la primera comedia de la serie de *El Asombro de Salamanca*: las mutaciones de templo, salón, jardín y bosque, además de la cortina del sol, los carros, flores y pájaros, etc. Y es que, por lo que sabemos y se deduce del documento de Villanueva, las mutaciones se reutilizaban de una comedia para otra. De hecho, otro de los documentos del conde de Aranda, una nota dirigida a don Alonso Pérez Delgado «sobre las decoraciones que necesitan los teatros», firmada el 28 de febrero de 1767, dice así:

Paso a manos de usted la adjunta noticia de las decoraciones que se deben hacer para el uso diario de los teatros, sobre cuyo asunto tengo hablado ya con don Diego Villanueva para un coliseo, y con don Alejandro Velázquez para el otro, con quienes se entenderá usted para esta obra; y le advierto que desde luego puede disponer se dé principio a ella; a fin de que hagan lo posible para que quede concluida, o a lo menos lo más vigente al

principio de la próxima temporada. Dios guarde a usted muchos años. Madrid, 28 de febrero de 1767.

Decoraciones para el uso diario de los teatros¹⁶⁹.

T Sala

T Gabinete

T Calle

- Plaza.

T Bosque.

- Marina.

- Cárcel.

- Campamento.

T Jardín.

Lontananza de pueblo.

Muralla como de plaza.

- Ruinas.

Atrio.

Templo (AV 1-76-21).

Como comprobamos, 30 años después de la inauguración del teatro, el tipo de mutaciones usadas sigue siendo el mismo que en nuestra serie: salón, jardín, bosque, etc. Y no sólo en *El Asombro de Salamanca*, también en otras comedias de magia, como la segunda parte de *Marta la Romarantina*, estrenada en la Cruz el año anterior a la primera parte de la serie que nos ocupa, se plantean mutaciones semejantes, aunque el estilo es diferente al que piden ahora el conde de Aranda y los ilustrados, aunque no tanto como les hubiera gustado. Por ejemplo, de Alejandro González Velázquez, responsable de las decoraciones del Príncipe, sabemos que desde los diecinueve años pintaba en las decoraciones del Buen Retiro. Era arquitecto y de él se decía que «dominó la perspectiva como ningún otro en su tiempo y utilizó esta ciencia en decoraciones teatrales que fueron muy celebradas» (Ceán Bermúdez, 1900). Se conservan algunas de sus decoraciones pintadas, y el inventario de todas las que se hicieron, constando para qué obras y su precio. Han sido estudiadas por la profesora Arias de Cossío, para quien

esos pórticos y esos atrios monumentales que el Conde de Aranda le había solicitado, en su desnudez ornamental y en su sobria presencia están dentro ya de las reglas del «buen gusto» clásico. La composición pictórica, en cambio, remite a fuentes italianizantes [...] Los veo en relación directa con los espléndidos decorados que Juvarra hizo para el teatro del cardenal Ottoboni (Arias de Cossío, 1991: 34).

A continuación, la profesora pone las distintas decoraciones pintadas en relación con la escena neoclásica. Así, el salón regio, el atrio y el templo corresponderían al mundo ideal que se

¹⁶⁹ A la izquierda de cada elemento de la lista aparece una anotación con otra tinta. Me aventuro a pensar que responde a las fases de realización. Pongo el signo al lado. T: En realidad es una línea horizontal cruzada por otra vertical formando una especie de T invertida.

quiere enseñar, el gabinete al mundo de la ciencia, las casas de labrador, mesones y bosques serían el contrapunto cotidiano que responde al interés de la ilustración por la ciencia y el campo y, finalmente, la cárcel y gruta, anunciarían la decoración prerromántica.

Con todos estos datos y otros que veremos más adelante, podemos reforzar la hipótesis que apuntábamos en el capítulo 3, y es que en los espacios y decoraciones de la comedia espectacular, y en concreto en la comedia de magia, se va dando una transición conceptual y estilística del espacio, del barroco al neoclasicismo¹⁷⁰ (y en algún caso directamente al prerromanticismo) -con elementos tanto rococó como clasicistas-, que en los años centrales del siglo hemos propuesto denominar *barroco ilustrado*.

1.1.3 La serie en el coliseo y el coliseo en la serie.

La serie de la maga Cristerna está pensada para el Coliseo de la Cruz. No se trata, por lo tanto, de unas obras escritas para el corral y adaptadas al nuevo espacio, como en la mayoría de los casos de las obras que se representaron en las primeras temporadas del nuevo teatro. Cuando Nicolás González Martínez escribe la serie, lo hace pensando ya en el nuevo espacio. Quizás a esto se deba su fulgurante entrada en la escena teatral madrileña, directamente con una serie de tres comedias de gran espectáculo estrenadas en muy breve espacio de tiempo. La edificación del coliseo obligaba a los escritores a escribir teatro de otro modo, y eso abrió la puerta a nuevos dramaturgos.

Así comprobamos que el coliseo es importante en la serie en un doble sentido. En primer lugar, por las posibilidades escénicas que Nicolás González Martínez explotó al construir una trama en la que esas potencialidades pudieran desarrollarse. En segundo lugar, porque la importancia del espacio, la preocupación por este aspecto, se extiende a la temática de la obra, al hacer que la protagonista, Cristerna, desarrolle labores de escenógrafa en todas las partes, pero especialmente en

170 En realidad, nunca llegó a haber un estilo netamente neoclásico en el teatro, por lo que sabemos. Jovellanos se queja del gusto «riberesco» de las mutaciones de su tiempo. Desde 1783 hasta 1788 se tiene constancia de que el pintor Carnicero retocó viejas decoraciones, realizó otras nuevas y un telón de boca para el Teatro de la Cruz. Por su parte, los hermanos Tadey pintan decoraciones para el Príncipe y para el Teatro de los Caños. Aunque nunca llegara a plegarse al sobrio gusto neoclásico, a Antonio María Tadey se le ordenaría ponerse a las órdenes de Moratín para representar *La Comedia Nueva*. Su elección se debe sin duda a que era escenógrafo y no un pintor que ocasionalmente se dedica a la escena. Además, los efectos espectaculares no son ajenos al teatro neoclásico y sus autores tratan de incluirlos sin traicionar la unidad de lugar. Por ejemplo, la *Lucrecia* de Moratín incluye un efectismo de este tipo cuando cae una puerta y se ve a la protagonista muerta. A partir de 1806 Tadey es pintor del Teatro de la Cruz donde hizo muchas decoraciones para óperas y comedias de magia. Su labor tampoco está muy documentada.

la primera y tercera.

Armona señala en sus Memorias: «Los teatros vienen a ser en las cortes un barómetro que señala el gusto o el humor dominante de sus príncipes y su gobierno. Al instante se conoce en ellos el astro que influye, o por el aumento o por la disminución de su esplendor» (Armona, 2007: 54). Efectivamente, la construcción del nuevo espacio teatral, público, opera cambios importantes en el imaginario y sobre todo a nivel simbólico. Los cambios simbólicos son los que permiten que se produzcan cambios sustanciales en el terreno de lo real. En la Historia de los espacios teatrales suele concederse una gran importancia a la creación de los teatros italianos del quinientos y del seiscientos, incluso a la construcción del Buen Retiro en el setecientos, pero parece que la edificación de los coliseos públicos en Madrid en el ochocientos fuera una mera prolongación de estos cambios operados mucho antes. En cierto modo es cierto, por supuesto, de ahí que se interprete como un acontecimiento inevitable y sin demasiada trascendencia. Pero lo que ocurre en España en estos momentos tiene un ingrediente singular que producirá un importante desplazamiento simbólico. Si bien en el coliseo el espacio de la representación sufre una reforma integral, con la desaparición del vestuario y sus posibilidades de escenografías múltiples, no ocurre lo mismo con el espacio del público, que sigue siendo muy similar al espacio del público del corral. Así, el lugar que en el coliseo del Buen Retiro ocupaba el rey, en el coliseo de la Cruz lo ocupaba la cazuela, es decir, las mujeres del pueblo. De este modo, así como en los teatros de corte se crean dos *escenarios*, uno para la *ficción teatral* y otro para la *ficción real* -en un doble sentido, por lo tanto también *ficción Real*-, que el público podía mirar indistintamente, en los coliseos públicos el *escenario real*, está ocupado por las mujeres madrileñas correlato de las graciosas. De este modo se da un proceso que hoy llamaríamos de *empoderamiento*. Ellas ocupan el espacio del *Poder* (sustantivo) y en los espectáculos descubren lo que *pueden* (verbo) llegar a hacer.

En cuanto a la representación, con la construcción del coliseo de la Cruz se trataba de conseguir el efecto que cuenta Bances Candamo en el artículo segundo de su *Teatro de los teatros* citado por Armona. Según los dos autores citados, el máximo esplendor se produjo en España durante el reinado de Felipe IV, monarca poeta y actor él mismo. Cuenta Armona:

«Este monarca redujo casi todos sus festejos a las comedias. Destinó para ellas compañías propias, siendo el marqués de Heliche el primero que mandó delinear en el teatro de Palacio las mutaciones, las máquinas fingidas y las apariencias teatrales. Después siendo Mayordomo mayor el Almirante de Castilla, ha llegado esto a tal punto» (dice don Francisco de Candamo, testigo de vista, en obra manuscrita de su propia mano en defensa de las comedias) «que la vista se pasma en el teatro, viendo como usurpa el

arte todo el imperio de la naturaleza, porque las luces convexas, las líneas paralelas (aprovechando el pincel los mejores matices de ella) saben dar concavidad a la plana superficie de un lienzo y acercan las mayores distancias con suma propiedad» (Fuentes XIV, 2007: 52).

Las decoraciones de la serie, como veremos en el análisis detallado que haremos de ellas, serían sin duda lo que Villanueva denominaba «*tramoyones* contra las reglas del buen gusto». Estas tramoyas iban acompañadas de unas mutaciones que, como también dice Villanueva, debido a que el coliseo de la Cruz no se dotó de un torno al estilo de la máquina que inventó Torelli, requerían muchos operarios para su manejo, lo cual dificultaba la sincronización y aumentaba el ruido. No sabemos cuántos hombres estaban contratados para esta labor en 1737 pero un «Reglamento formado para la servidumbre de las decoraciones del coliseo de la cruz, sujetos que han de asistir diariamente, y sueldos que deben gozar» (AV 1-1-73) detalla que en 1767 eran un total de treinta y uno:

- 1 director.
- 1 encargado de empleados, alumbrado, etc.
- 3 asistentes: uno al telar, otro al foso, otro a la caja de bastidores.
- 2 alumbrantes del telar.
- 11 venteadores.
- 2 tramoyistas en la caja de bastidores.
- 2 alumbrantes en caja bastidores.
- 8 tramoyistas en el foso.
- 1 cuidador y veedor.

Como decimos, estos 31 hombres estaban dedicados exclusivamente al manejo de las decoraciones. El número de trabajadores totales del teatro -contando cobradores, mozos de aposentos, encargados de las luces, etc.-, era mucho más elevado.

El que gobernaba el teatro, o sea, el jefe de maquinaria, en los años que nos ocupan, era Justiniano Álvarez de Faria, marido de la actriz Rosa Rodríguez, tercera dama y una de las que hacía los papeles que aparecían en las tramoyas. El nombre de Justiniano Álvarez aparece numerosas veces en la documentación del Archivo de Madrid, sobre todo en los papeles de gastos de distintas comedias de tramoyas, donde constan los emolumentos extras concedidos por su labor en las comedias de gran espectáculo. También aparece en numerosos papeles representando a su mujer en la formación de las compañías y otros asuntos similares. Llegó a ser tesorero interino de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Se conservan dos documentos firmados por él en el Archivo de Villa.

Como tesorero interino que soy de la cofradía de nuestra Señora de la Novena, sita en la iglesia parroquial de San Sebastián de esta corte, recibí de don Francisco Diéguez, administrador del propio de compañías 162 reales de vellón, los mismos que correspondieron líquidos por la representación de la comedia que ejecutó la compañía de José de Parra graciosamente para dicha imagen en que entra la parte de las sisas y para que conste lo firmo en Madrid, a 29 de julio del año 1745. Justiniano Álvarez de Faria. Tesorero interino.

Como tesorero interino que soy de nuestra Señora de la Novena, recibí del Sr. administrador de comedias 1361 reales de vellón, los mismos que correspondieron líquidos por la comedia que graciosamente ejecutó la compañía de la señora Petronila Jibaja y para que conste lo firmo en Madrid, a 9 de agosto del año 1745. Justiniano Álvarez de Faria. Tesorero interino (AV 1-415-4).

Con todos estos datos, debemos matizar la información de Villanueva. A principios de los años 40, el coliseo de la Cruz era el mejor teatro público de la capital, como comentan los propios cómicos, y como refleja el tipo de obras que se hacen en él, de gran aparato, y las recaudaciones, sensiblemente más altas que las del corral del príncipe. Desde luego, la intervención de Juarra y Bonavía -escogidos entre los artistas italianos y que trabajaban sobre todo para la corte-, y el mismo Ribera -cuya capacidad artística y proyectora tanto de edificios y monumentos como de conducciones de agua atestigua el tiempo-, nos da idea de la importancia de la obra, por más que los descubrimientos posteriores en materia de arquitectura y escenotecnia, así como el cambio del gusto, lo dejaran pronto obsoleto.

En todo caso, las mutaciones del estreno de las dos primeras partes de la serie debieron ser especialmente aparatosas. El teatro se cerró los dos días anteriores para prepararlas, y pocos días después de que acabaran las representaciones de la segunda parte, el 16 de diciembre de 1741, se extendió una factura por reparaciones en la Cruz: «Viga media y armadura del testero por causa del mucho peso de tramoyas», firmada por el arquitecto Pedro de Ribera y el cerrajero Valentín González (AV 3-410-31).

1.2 La plástica.

1.2.1 Los escenógrafos y pintores.

Como decimos, lo más probable es que las mutaciones empleadas en *El Asombro de Salamanca* fueron las mismas -aunque con retoques- que las que se hicieron para *El hijo del sol*

Faetón. Así que, analizando el trabajo de los arquitectos y pintores que se encargaron de éstas, quizás podamos hacernos una idea aproximada de cómo eran aquellas.

1.2.1.1 Pedro de Ribera.

Pedro de Ribera¹⁷¹ nació en Madrid el 4 de agosto de 1681 en la calle del Oso, en una familia humilde. Su padre, aragonés trasladado a la corte, era carpintero ensamblador. Ribera aprendió pronto el oficio y desde niño estuvo en contacto con maestros de obras y arquitectos. Fue discípulo de José Benito de Churriguera y Teodoro Ardemans, los arquitectos más prestigiosos del momento. En 1702 se enroló en el ejército de Felipe V como jornalero en las Obras Reales, encargándose de levantar las tiendas de madera en el frente de Portugal. En 1715, consiguió el título de Alarife de la Villa. Fue su protector Francisco de Salcedo y Aguirre, Marqués de Vadillo, corregidor de Madrid, que le encargó numerosas e importantes obras. Entre 1718 y 1719 fue nombrado teniente de Ardemans, Maestro Mayor de Obras y Fuentes de Madrid, a quien sucedió en el cargo a su muerte. Se trataba de un puesto relevante en la corte de Felipe V, concedido a un arquitecto autodidacta. Desarrolla casi toda su obra en Madrid y es muy destacable su labor urbanística en la capital: puentes, fuentes, palacios, iglesias, etc. Murió en Madrid en 1742, en su casa de Embajadores. Su tumba está en la iglesia de san Cayetano en Madrid.

No nos extenderemos más en la biografía del arquitecto y nos centraremos solamente en su vinculación con el teatro.

Matilde Verdú Ruiz, que ha llevado a cabo un estudio profundo sobre el arquitecto, divulgado en numerosas publicaciones, comenta:

Brindó numerosos diseños ornamentales para túmulos, castillos de fuegos artificiales, carros y otras manifestaciones de carácter efímero, e hizo incursiones en el campo de la escenografía teatral (concibió dibujos para los decorados escénicos del teatro del Buen Retiro y dirigió a veces la ejecución de mutaciones y tramoyas en este teatro; desde 1719 se le asignó la responsabilidad de velar por la «seguridad y vistosidad de la ejecución de los teatros y tramoyas» de los corrales de comedia madrileños). Por desgracia, apenas contamos con testimonios gráficos de esta fecunda faceta profesional en la que Ribera encontró el terreno más propicio para desplegar su extraordinaria

¹⁷¹ Curiosamente, Salvo y Vela llama Don Pedro de Ribera a un personaje de la 5ª parte de *El mágico de Salerno*, padre de don Juan (un tramoyista de esta época se llamaba también Juan de [Dios] Ribera, aunque no es pariente del arquitecto), hombre al que ama Diana y con quien finalmente se casa. No sabemos si Salvo pretendía hacer algún tipo de alusión al escenógrafo y al tramoyista.

imaginación y ensayar experiencias trasladables a la arquitectura real; cuatro modelos para túmulos constituyen toda la información conocida al respecto (Verdú Ruiz, 1998: 122-123).

En 17019 fue nombrado director de obras de tramoyas y decoraciones destinadas a los corrales de comedias de Madrid. Matilde Verdú (1998: 501, doc. 31) reproduce el Nombramiento. Pero antes de eso ya había preparado escenografías. En el *Libro de productos y gastos del Teatro del Príncipe, 1708 y 9*, conservado en el Archivo de Villa con signatura 1-362-1, con anotaciones de la temporada que va desde el 8 de abril de 1708 hasta el 6 de abril de 1709, hay una indicación al final del mismo en la que figura: «A Pedro de Ribera tramoyista por los teatros de los autos: 1800 reales». No significa que Ribera trabajara como maquinista o tramoyista en el teatro, sino que construyó la tramoya para los autos de ese año.

Más tarde, siendo ya Teniente del Maestro Mayor de Obras, se encarga de hacer los dibujos de las tramoyas y mutaciones de *Angélica y Medoro, dramma músico u ópera scénica* en estilo italiano, representada para celebrar la boda del futuro Luis I con Luisa Isabel de Orleans, en 1722 en Lerma (Fuentes XXIX, p. 25). Se representó el 8 y 9 de abril en el Coliseo del Buen Retiro. Sobre otros trabajos para las fiestas reales y arquitecturas efímeras, y para el relato de las numerosas obras que hizo ribera en los corrales de la cruz y el príncipe, así como los informes sobre el estado ruinoso y necesidad de reconstrucción, nos remitimos a Verdú Ruiz (1998: 389-435 y 1988: 99-102).

Como hemos dicho, aquí nos interesa sobre todo su trabajo en la construcción del Coliseo de la Cruz y el diseño de las tramoyas y mutaciones de *El hijo del sol, Faetón*, obra con la que se inauguró el Coliseo, y de la que no queda ningún boceto, que sepamos.

Sin embargo, a tenor de lo dicho por Jovellanos en su *Elogio de don Ventura Rodríguez*, en el que hace un repaso de la historia de la arquitectura en España, y que fue leído por él mismo en la Real Sociedad de Madrid el sábado 19 de enero de 1788, con motivo de la muerte del arquitecto, quizás haya otra forma de conocer su trabajo escenográfico. Sobre el siglo XVIII opina:

Viendo aplaudir desde la corte hasta en la mas humilde aldea los monstruos que engendraba el mal gusto y que abortaba la ignorancia, ¿quién podría separarlos de una senda que conducía tan seguramente a la riqueza y al aplauso? Cedieron por fin al ejemplo, y trasladaron a los pórticos, frontispicios y fachadas, las extravagancias de los retablos y escenas. Desde entonces los templos, las casas, las fuentes, los edificios

públicos y privados todo se cubrió de torpes gámbinas y groseros follajes, monumentos ridículos que testifican todavía la barbarie de quien los hacía, y el mal gusto de quien los pagaba.

Tal era el que dominaba a la entrada del siglo XVIII, y mientras Rodríguez consagraba su juventud al estudio de los buenos y sólidos principios de la Arquitectura, Barbas, Tomé, Churriguera y Ribera llevaban la corrupción del arte, en Sevilla, en Toledo, en Salamanca, y aún en Madrid a aquel extremo de depravación donde suele ser necesario que toquen los males públicos para empeñar a la indolencia en su remedio [...]

Privados de conocimientos matemáticos, ignorantes de los principios de su profesión y entregados a su solo capricho, violaban á porfía todas las máximas de la razón y el gusto, y se alejaban más y más cada vez de la belleza que no puede existir fuera de ellos (Jovellanos, 1788: 30-34).

Si su trabajo urbanístico y escénico están tan relacionados, como sugiere Jovellanos - «trasladaron á los pórticos, frontispicios y fachadas, las extravagancias de los retablos y escenas»- y parece desprenderse de los hechos, basta observar sus diseños y las obras que se conservan para hacernos una idea de cómo eran las mutaciones que podían verse en el teatro. Así lo da a entender también Matilde Verdú:

Importante debió de ser sin duda, la participación de Ribera en la conformación de las arquitecturas efímeras, que fueron parte esencial del conjunto de frecuentes ceremonias y festejos fastuosos con los que el hombre barroco deleitó su existencia, tomando por motivación una extensa gama de acontecimientos (bodas reales, bautizos de príncipes, exequias, entradas de reyes y embajadores, recepciones de reliquias y canonizaciones). Instrumentos al servicio del poder monárquico absolutista y eclesiástico contrarreformista, su organización conllevó la intervención de un importante número de personas, entre las que figuraban artistas de primera categoría e individuos de elevada cultura, capaces de idear los complicados programas ideológicos expresados por medios iconográficos, plásticos o pictóricos, jeroglíficos e inscripciones.

Ribera, supervisor por deseo municipal del aspecto técnico y estético de las tramoyas de teatro, transfigurador inigualable en granito y caliza de Colmenar de las máquinas para espectáculos de tipo calderoniano, con muchas probabilidades de acierto, debió de ser altamente cotizado a la hora de elevar el conjunto de composiciones de carácter efímero que, junto con el bagaje de bienes muebles acumulados en las viviendas, transformaban la modesta arquitectura de la ciudad en teatrales y ficticias construcciones representativas de una capital imperial. Sin embargo, las únicas realizaciones efímeras del arquitecto de cuya existencia tenemos noticia, se limitan al diseño y realización de diversos túmulos funerarios cuyas trazas originales fueron dadas a conocer por Bottineau (Verdú Ruiz, 1988: 47).

Sus obras más importantes conservadas son: el Cuartel del Conde Duque (1717), el Puente de Toledo (1718-1732), la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat (1720), el Real Hospicio del Ave María y San Fernando (1721-1726), actual Museo de Madrid, la Iglesia de San Cayetano (1722-1737), la Portada de la capilla del antiguo Monte de Piedad de Madrid (1733), el Monasterio de

Uclés (1735), el Palacio de la Torrecilla (1716-1731), el Palacio del marqués de Miraflores (1731-1732), el Palacio de Santoña (1730-1734), el Palacio del marqués de Perales (1732), la Fuente de la Fama (1738-1742) y la Iglesia del convento de las Escuelas Pías de San Antón, modificada durante el Neoclasicismo. Pero también deben tenerse en cuenta los diseños de sus obras no conservadas o meramente proyectadas¹⁷².

1.2.1.2 Giacomo Bonavía.

Giacomo Bonavia, conocido como Santiago Bonavía, fue un pintor-arquitecto italiano, formado en Piacenza con Bartolomé Rusca. Llegó a la Corte de Madrid en 1728 junto a Galuzzi y Balestiere, posiblemente llamados por el Marqués de Scotti y la reina Isabel de Farnesio, pues en un primer momento se ocuparon de trabajar en el Gabinete de la Reina. Después emprendería labores diversas, desde la construcción de la iglesia de San Justo y San Pastor (hoy Basílica Pontificia de San Miguel) en Madrid, a la decoración de los techos del palacio de La Granja, pasando por la canalización del Jarama en Aranjuez. Él mismo escribió que había «desempeñado las obras que en todos los Sitios Reales se han puesto a su cuidado, tanto de pintura, teatros y fábricas» (Tárraga Baldó, 1991: 97). Efectivamente, en 1736 es nombrado Director de las obras reales de Aranjuez y, para cumplir con el cargo, mandó llamar a un grupo de maestros de obras procedentes de Lombardía. Entre otras, emprende la construcción de «un Teatro portátil para una de las salas de la planta principal y fue una obra que debió complacer tanto que el Rey le ordenó viajar hasta el Buen Retiro donde repetiría este tipo de construcción en dos modelos, uno para el interior del Casón o Salón de Baile, y otro para el jardín» (Tovar, 1997: 213).

Sobre la construcción del teatro de Aranjuez y la relación del arquitecto con Farinelli, Arregui comenta:

La influencia de Carlo Broschi, *Farinelli*, para el espectáculo cortesano del XVIII español no sólo incide en el devenir del género operístico en la corte española, sino también en materia de escenografía e incluso de arquitectura teatral, como se verifica en el caso del segundo Teatro de Aranjuez. Santiago Bonavia traza y dirige la construcción de una sala teatral en el Real Sitio de Aranjuez en 1737, año de la llegada de Broschi a

172 Las obras de Ribera que no se conservan son: Ermita de la Virgen del Puerto (1716-1718), destruida en la Guerra Civil, Real Seminario de Nobles (1725), Puente sobre el Abroñigal (1729-1732), Fuente de las Arpías o de la Mariblanca (1726), solo se conserva la estatua de la Mariblanca, Puente Verde (1728-1732), Convento de Carmelitas descalzos de San Hermenegildo (1730-1742), actual iglesia de San José, el convento fue destruido, y el Teatro de la Cruz. Hizo un proyecto para el Palacio Real pero se eligió el de Juvarrá. Muchas de sus obras fueron destruidas o modificadas durante el Neoclasicismo, época en que se atacó su estilo, sobre todo por Antonio Ponz.

la corte, donde desarrollaría parte de su actividad lírica. El local es reedificado, tras el incendio declarado el 16 de junio de 1748, por el mismo Bonavía, y en su diseño intervendrá de forma decisiva el cantante italiano, quien colaboró estrechamente con el arquitecto (Pedraza, 1987: 19). Es lógico suponer que la experiencia práctica del *castrado*, acumulada durante sus actuaciones en los mejores teatros de la Europa del momento, beneficiase a la fábrica y a su infraestructura técnica con la incorporación de los últimos adelantos al respecto. Tanto debió de ser así que la notoriedad de este coliseo trascendió internacionalmente, según se deduce de las palabras del célebre viajero y autor de novelas góticas William Beckford, quien al visitar España en 1795 se molestó en indagar acerca del local, que para entonces ya había desaparecido (Arregui, 2013: en línea)

La misma Tovar da cuenta de otros teatros realizados por el artista. En 1740 hace un:

Teatro en Palacio para la representación el día primero de mayo «de una Serenata que se intitula *La competencia de los dioses* con sus correspondientes tramoyas» que según la memoria remitida son tres, de bajar el tablado un Carro para Neptuno, y un Corredor para las señoras en precio de 14.000 reales. [...] Los teatros provisionales son apetencia constante de los monarcas. A los que ha realizado en el Buen Retiro y Aranjuez se agrega otro nuevo encargo con destino al palacio de El Pardo. Debió terminarlo en la primavera de 1741 ya que consulta si ha de retener en el lugar el equipo de tramoyistas y oficiales «que asisten al movimiento y juego de las mutaciones» (Tovar, 1997: 215).

No solo realizó teatros provisionales, pues según cuenta Bonet Correa (1990: 89, 91), fue el encargado de la reforma de los teatros reales en Madrid, es decir, del Buen Retiro y de los Caños del Peral. Éste último se estrenó en 1737 (la reforma de Bonavía y Galuzzi) con la dirección de Farinelli. Bonet Correa cita una alusión de Luigi Riccoboni en sus *Reflexions historiques et critiques sur les differents theatres de l'Europe* (Paris, 1738): «actualmente se ha construido en Madrid un Teatro muy grande y magnífico, sobre el gusto de los Teatros de Italia conservando, sin embargo, algunas partes la forma antigua» (Bonet Correa, 1990: 107). También Antonio Ponz, en su *Viaje de España* lo menciona: «El Teatro del Retiro es fábrica grandemente adaptada a las magníficas Óperas que en él se cantaron en tiempo del Sr. D. Fernando VI. Lo hizo D. Santiago Bonavía» (Ponz, 1782: 136). Bonavía llegó a ser Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la rama de Arquitectura.

En el momento de su mencionado viaje desde San Ildefonso a Madrid con su ayudante, posiblemente Félix Fedelli (Tovar, 1997: 215), para colaborar en el diseño de las mutaciones del *Faetón*, y del que da cuenta un recibo (Thomason, 2005: 88), Bonavía debía estar en el palacio de La Granja como Director de las Obras de Pintura del Palacio, realizando alguno de los frescos en los que trabajó con Bartolomé Rusca. Según M^a Paz Soler Villalobos, a Bonavía

se le deben los diseños del suelo y del estuco dorado y las perspectivas arquitectónicas que enmarcan las escenas de «pensieri morali», es decir, las alegorías y composiciones escenográficas creadas por Rusca. Rusca es el pintor «figurista», el pintor de historias, mientras que Bonavía es el pintor de perspectivas, el «adornista» (Soler Villalobos, 2004: 29).

Teniendo en cuenta todos estos datos, podemos deducir que la colaboración de Bonavía pudo consistir en aportar los detalles técnicos de las mutaciones, tales como la colocación, dimensiones y medidas, conforme a las «reglas del arte» -esas «reglas del arte» que, según Villanueva, no se respetaron-. Pero, quizás también aportase ideas para los diseños inspirándose, sin duda, en el trabajo que estaba llevando a cabo con Rusca, o en el del resto de los pintores contratados en ese momento en el palacio. En todo caso, comprobamos que Bonavía estaba relacionado con los artistas de mayor fama internacional en el momento, como Farinelli. En la construcción del coliseo de la Cruz, por lo tanto, intervinieron los mejores pintores-arquitectos hispano-italianos del momento, lo cual matiza las afirmaciones de Jovellanos sobre el mal gusto de la obra. De hecho, en su momento debió ser especialmente bella, a tenor de los materiales y trabajadores implicados, y que conocemos por las cuentas de gastos.

1.2.1.3 Los pintores.

1.2.1.3.1 Francisco Zorrilla y Luna.

Nacido en Haro, La Rioja, en 1679, Francisco Zorrilla se trasladó a Madrid en los últimos años del reinado de Carlos II. Hacia 1742 regresó a Haro, donde murió en 1747. Se ganó la vida en la capital, sobre todo, realizando pinturas de encargo para los conventos y también como tasador de colecciones pictóricas de herencias. De hecho, queda bastante documentación del desempeño de esta actividad (Agulló, 1981: 203; Agulló, Baratech, 1996: 348). En 1724, Zorrilla y otros pintores rompen el monopolio de Antonio Palomino y Juan de Miranda como valoradores oficiales de pinturas. Zorrilla logra que el Consejo de Castilla le equipare, por cédula de 4 de febrero de 1733, con Palomino y Miranda (Barrio Moya, 2005: 350). A su vuelta a Haro sigue trabajando como pintor y, tras su muerte, su viuda y su sobrino hacen un inventario con todo lo que hay en el taller - entre otras cosas, 71 pinturas-.

Es un artista poco estudiado del que se conservan algunas obras en Valladolid, en el Museo del Prado, en el convento de las Trinitarias Descalzas y en el de las Benedictinas de San Plácido,

también en la capital, sus pinturas en el retablo del Convento de Nuestra Señora de Garcia, en Ávila, los lienzos del retablo mayor de la Iglesia de San Gil, en Burgos, los frescos de la Basílica de la Vega, en Haro, etc. Gutiérrez Pastor (2002: 167-204) ha estudiado cada una de las obras que quedan del pintor. Su estilo sigue el de Antonio Palomino y de Luca Giordano, los pintores más influyentes de la época, pero Gutiérrez Pastor cree ver también -en su última obra en Haro- un incipiente estilo rococó, precedente de los tapices. Para Barrio Moya, su obra más destacada es su «Autorretrato»:

Que Don Diego Angulo descubrió en el cordobés palacio de Viana. La pintura está firmada y fechada en Madrid en 1734, y en ella su autor declara tener 55 años de edad. Se trata de una interesantísima obra, en la que Zorrilla mezcla la tradición de la pintura madrileña de fines del siglo XVII con ciertas novedades aportadas por los artistas franceses llegados a la Corte durante los primeros años del reinado de Felipe V. Esta pintura permite adivinar en Zorrilla a un artista de talento incuestionable. Se representa frente al lienzo en que se está pintando, con la mirada fija en el espectador. Lleva curioso tocado y rica casaca bordada y coloca, en primer término, una mesa en la que ha situado lo que sigue: sus herramientas de pintor y un reloj coronado por unas alas, símbolo evidente del paso del tiempo que acorta la vida y consume todo tipo de vanidades humanas. La obra de Zorrilla evidencia a un artista de considerable intensidad, inmerso todavía en la mentalidad del retrato moral, ascético, de tradición contrarreformística, lleno de textos admonitorios, que lo enlazan con el mundo de las *Vanitas* (Barrio Moya, 2005: 351-352).



39.- *Autorretrato*, de Francisco Zorrilla y Luna, *El riojano*, 1734, paradero desconocido.

En 1737, cuando colabora en la pintura de las mutaciones para la *Fiesta de Faetón*, tiene 58 años, hace poco que ha pintado el autorretrato y su estilo estará más cercano al de la Basílica de Haro. Todo esto nos sirve de referente para emprender la reconstrucción de la escenografía de la serie de la maga Cristerna.

1.2.1.3.2 Juan Bautista Simó.

De Juan Bautista Simó también conocido como Juan-Baptista Simó o Simoni (Valverde Madrid, 1998: 86-87), se sabe que era de origen valenciano y discípulo de Palomino, con quien trabajó en Valencia y Madrid. También se sabe que participó en la pintura de los frescos de la iglesia del famoso convento agustino San Felipe el Real, sede de uno de los mentideros de la capital en el siglo XVII. Ceán Bermúdez lo cita en su famoso *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800). Sin embargo, hay algún error en la información de Ceán Bermúdez (1800: vol.4, 381-382), pues afirma que murió en 1717. O se trata de otra persona o la fecha de la muerte es errónea. Su obra más conocida, conservada en una colección particular, es un retrato de Palomino de 1726. Este retrato permite analizar, precisamente, su manejo de la perspectiva y su concepción de la escena teatral.



40.- Retrato de Palomino, de Juan Bautista Simó, 1726, colección particular.

1.2.1.3.3 Manuel Santos Fernández.

De Manuel Santos Fernández no he encontrado más información que la que proporciona Ceán Bermúdez (1800: vol.2, 89-90), quien lo cita también en su *Diccionario*. Dice que fue discípulo de Ezquerria y

pintó el cuadro del altar que está al lado del evangelio en la capilla de Nuestra Señora del Puerto [de Madrid] junto al puente de Segovia, que representa a San Francisco de

Asís y a San Antonio de Padua con un rompimiento de gloria en lo alto, y unos niños en primer término, firmado el año de 1719; y otro de San Bruno en el oratorio de la hospedería del Paular, copiando la estatua de Pereyra que está en Madrid.

1.2.2 Reconstrucción de las mutaciones de la serie.

A continuación enunciaremos los espacios que describen las mutaciones en la serie. En la primera parte: un cuarto de estudiante, el salón de casa de don Facundo y doña Mencía, un bosque con marina, un bosque con peñascos, el gabinete de Cristerna, una hoguera y el exterior de un edificio. En la segunda parte: bosque, gabinete, jardín, molinos, salón, muralla y montaña. En la tercera parte: bosque, salón, nubes, alcoba, fragua, jardín con edificio al fondo, una vista del puente de Toledo, mar. Por último, en la cuarta parte: bosque, salón, calle, jardín magnífico, bosque con fachada de caserío, salón regio, salón corto, salón largo, marina, cárcel, estudio y jardín iluminado. De esta mera relación, podemos sacar algunas conclusiones. En primer lugar, gran parte de la serie se desarrolla en espacios bastante cercanos a los espacios cotidianos del espectador -interiores, calles, incluso jardines y bosques-, frente a lo que ocurrirá en el último tercio de siglo, en que la mayoría de las comedias suceden en lugares lejanos y exóticos. Solamente la tercera parte se desarrolla fuera de España, pero es en Italia que, como sabemos, en buena medida pertenecía a la corona española, por lo que no hay gran diferencia en la presentación de los espacios en el aspecto visual. Es en esa parte, precisamente, donde se reproduce exactamente una vista de Madrid: el puente de Toledo. Hay cierta tendencia, pues, a lo que después se llamará costumbrismo.

También es relevante que son muy pocos el número de espacios donde transcurre la acción, al menos en las tres primeras partes (en la cuarta se describe un viaje, así que crece el número de espacios). En la primera parte, por ejemplo, toda la primera jornada ocurre en la habitación de don Sebastián, y la segunda y tercera en el salón de casa de don Facundo y doña Mencía, excepto la persecución por el bosque. La segunda parte se desarrolla en el bosque cerca de Lérida y en las casas de don Manuel y Cristerna, y la tercera en el jardín de la quinta de los italianos. En esos lugares cotidianos sucede lo maravilloso y se ven lugares más o menos fantásticos, pero son siempre *espectáculos* logrados con las habilidades de la maga. Es necesario recordar, por lo tanto, que el referente de estas comedias no es la realidad cotidiana, sino la *realidad festiva*, y es en ese sentido que, frente a las comedias estrenadas en otros momentos del siglo, la serie tiende al *realismo* y el autor busca la *verosimilitud*.

En cuanto al estilo, las quejas de Jovellanos sobre el gusto *riberesco* de las mutaciones de

los teatros públicos en su informe sobre los *Espectáculos y diversiones públicas*, nos da a entender que las mutaciones realizadas tras la orden del conde de Aranda no variaron sustancialmente el estilo de las anteriores. Se buscó la manera de paliar la situación, y entre 1783 y 1788 el pintor Carnicero retoca viejas decoraciones, realiza algunas nuevas y también un telón de boca para el Teatro de la Cruz (Martínez Ibáñez, 1897). A su vez, los hermanos Tadey pintan decoraciones para el Príncipe y para el Teatro de los Caños. El 11, 12 y 13 de julio de 1788 el *Diario de Madrid* publica una «Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a un amigo a ver y a sentir» en la que el firmante, J. T. O., felicita a los dos hermanos por sus decoraciones.

Hasta ahora no había conocido la fuerza de la ilusión de la pintura escénica [...] yo estaba hecho a ver seis pinos a la derecha y otros seis a la izquierda [...] Esta especie de uniformidad no comunica grandiosidad al foro, antes lo estrecha comúnmente [...] Yo estaba hecho a ver un templo, un palacio, una tienda, entera y exenta, y aún le sobraba cielo por encima y los costados [...] Pero, me dirá Vdm., ¿cómo puede ser que se comprenda una enorme mole, por ejemplo, cien veces mayor que el foro del teatro? Pintando tan solo un esquina, un ángulo o un trozo en aquella grandiosa forma y dimensión, dejando que la imaginación de los espectadores tire sus líneas y acabe la fábrica que el pintor no pudo cerrar entera en tan corto espacio. Esta es la magnificencia teatral (Muñoz Morillejo, 1923: 74).

Esta carta pone en evidencia que en los coliseos públicos triunfa durante la mayor parte del siglo la perspectiva de eje único y hasta finales no se introduce la *prospettiva iscritta*, que habían inventado los Galli Bibiena a principios de siglo como evolución de la *prospettiva ad angolo*. De la carta, sin embargo, no se puede afirmar -aunque se insinúa- que otras formas de la *prospettiva ad angolo*, como la *veduta ad angolo* y la *prospettiva su diagonale* (Arregui, 2009: 139-150) no se hubiesen aplicado en la escena pública española. Desde luego, sí podrían haberse visto en el coliseo del Buen Retiro, cuando Farinelli convierte la corte madrileña de Fernando VI y Bárbara de Braganza en capital europea de las artes, con la ayuda del poeta de la corte vienesa, Metastasio, y el escenógrafo Battaglioli (Arregui, 2009: 162-177). Sin embargo, como comenta Margarita Torrione en el catálogo de la exposición sobre el artista realizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque Battaglioli utiliza ampliamente en su pintura la *veduta per angolo*,

las escenografías reflejadas por Battaglioli en los lienzos de su periodo madrileño documentan un uso dominante de la perspectiva frontal, con punto de fuga centrado. Una técnica de fuga *prospettica* de muy antigua teorización (partiendo de Vitruvio y Sebastiano Serlio), que se mantendrá en España hasta finales del XVIII (Torrione, 2013, 16).

1.2.2.1 Jardines y bosques.

Como decíamos en otro momento de este trabajo, bosques y jardines muestran los dos polos de la consideración que el hombre occidental tiene de la naturaleza desde el Renacimiento, y aún antes. Una naturaleza inculta, peligrosa, incluso demoniaca, y la naturaleza civilizada o sagrada, según se mire. Numerosas son las reflexiones a lo largo de los siglos acerca de estos espacios por parte de filósofos, teólogos y artistas. En el Renacimiento, época en que la actividad científica más racional y la artística aparecen íntimamente unidas, la moda de crear jardines se extiende desde Italia al resto de Europa. Si el arte consiste en la imitación de la naturaleza, en los jardines se da una dialéctica entre naturaleza y artificio y se emplean técnicas artísticas¹⁷³.

Las consideraciones medievales del jardín como Hortus o Paraíso perviven en el Renacimiento, acentuando la ambigüedad entre lo natural y lo artificial, pero también aparecen nuevas derivaciones con una fuerte carga intelectual o academicista, así aparecen jardines proyectados como alegoría o exhibición de personajes o acontecimientos. También aparece la idea del *jardín-laberinto*, del *jardín-colección*, del *jardín-Wunderkammer* y, por supuesto, del *jardín-teatro*. Los jardines del Buen Retiro, inaugurados en 1634, fueron sobre todo jardines para la fiesta, el teatro y los juegos del soberano (Aracil, 1998: 257-296; Gonzalez Román, 2001: 494-507).

En el S. XVI se inaugura en Italia la moda de instalar órganos y otros artificios hidráulicos en los jardines de palacios y villas que pronto se extiende al resto de Europa. Importantes ejemplos son los jardines de Bruselas, Amberes, Malinas, Gante, Ámsterdam, Munich, Hamburgo. En la Villa de Hellbrunn, cerca de Salzburgo, un teatro de piedra presenta distintas alegorías con autómatas, y en el XVIII Lorenzo Rosenegger de Dürneberg construye allí mismo un teatro hidráulico musical con 129 autómatas movidos por mecanismos de relojería, a imitación de Pratolino, la villa italiana en la que los ingenios automáticos y musicales jugaron el papel más destacado.

La presencia de grutas en los jardines de las villas italianas del XVI están estrechamente relacionados con la inclusión de autómatas, pues la gruta no sólo permitía ocultar los mecanismos -

173 Claudio Tolomei en «El ingenioso artificio de hacer las fuentes», señala que el objetivo es que «mezclando el arte con la naturaleza no se distingue si es obra de ésta o de aquél; por el contrario, ahora parece un natural artificio y ahora una artificiosa naturaleza» (Aracil, 1998: 259). Por ejemplo, Alexander Pope, consciente de las posibilidades que las técnicas artísticas podían otorgar a la naturaleza, para construir su jardín empleó los efectos luminotécnicos y de perspectiva que utilizaban los pintores y aconsejaba: «Al igual que los pintores, podéis alejar las cosas oscureciéndolas y estrechando las plantaciones a medida que se acercan al final» (Álvarez Barrientos, 1986: 121).

ya Herón había señalado en su tratado la importancia de ocultar el funcionamiento de los artificios mecánicos-, sino que creaba juegos y atmósferas de gran importancia en el impacto que el conjunto del artificio debía producir en el espectador.

Estos jardines son imitados en el teatro del XVIII, como señala Caldera (1983: 11-32). En los jardines ya están presentes las mutaciones, animaciones de estatuas, prodigios y maravillas que el espectador de la comedia de magia espera ver en el teatro. Así ocurre que en estas obras la escenografía determina la trama. Por eso, comenta Blasco, cuando Cosme Lotti llega a España, lo que importa de Italia es algo más que el componente escenográfico, lo que incorpora con sus ingenios, decorados y prodigios es el paradigma de una historia de magia «que ya estaba presente, mediante esa retórica del silencio a que responden los trazados iconográficos, en el diseño de los jardines post-renacentistas italianos» (Blasco, 1992: 33).

Incluso la presencia de la música en las mutaciones de teatro, además de lo que hemos comentado previamente, tiene que ver con la imitación de los jardines, en los cuales los juegos de agua, fuego y autómatas van siempre acompañados de una música mecánica, de un artificio capaz de crear música sin necesidad de la ejecución humana.

Por todo lo dicho, el jardín ocupa un lugar privilegiado en las escenografías de las comedias de magia, incluyéndose constantemente, venga a cuento o no, en la trama. Las escenas que se desarrollan en este espacio son un deleite para la vista y el oído incluyendo, generalmente, animaciones de estatuas, luces, música y baile. La acción se detiene en beneficio de la espectacularidad. En ese sentido, el jardín de las comedias se concibe como jardín-teatro, con sus fuentes, estatuas, autómatas y, en ocasiones, grutas (aunque estas suelen estar más en los montes que en los jardines. Un ejemplo magnífico es el de *El mágico de Ferrara*, donde el jardín se crea dentro de una gruta). A lo largo de este estudio hemos señalado numerosos ejemplos de jardines en las comedias de magia, por eso, quizás, llama la atención que esta escenografía no aparezca en la primera parte de la serie de *El asombro de Salamanca*. Esta ausencia es relevante sin duda y quizás hay que entenderla como una innovación, un intento de cambio de gusto y de acercamiento a la regla de las tres unidades que por esa época ha difundido Luzán con su *Poética*.

En la segunda parte, sin embargo, sí aparece el jardín. En la primera jornada «Se verá todo el teatro de hermosísimo jardín con varios aparadores de plata, y a los lados cuatro hornacinas, que serán vistosos floreros, y de foro adentro un grandioso árbol, que cogerá toda la boca del teatro, de

modo que quede una vista de la mayor hermosura que pudiere componerse». Al verlo, doña Juana exclama: «¡Émulo es de los de Chipre!». Por supuesto, la mutación no queda ahí, sino que más adelante «dan vuelta las hornacinas y salen Juan Chamorro, Polilla, Toribio, e Ibáñez en el traje que pareciere». Después «transmútase el árbol, en cuatro hermosos adornos con cuatro ninfas, que compondrá una vistosa mutación» y «al empezar el cuatro, se empiezan a desprender los adornos girando cada uno a su lado, y se ve detrás otra vista que se quede firme hasta acabar la jornada». Con esta vista, representando y con música «se oculta el jardín, dando fin a la primera jornada».

Como hemos dicho, del plano del Archivo de Villa reproducido por Thomason y de estas indicaciones, se deduce que el coliseo de la cruz tenía cuatro pares de bastidores a los lados, y a la altura del cuarto, rieles para correr dos pares de telones que formarían el foro y, todavía detrás de este foro, otros dos pares de correderas para crear otros dos «foros» que, para evitar confusiones, llamaré fondos. En total, hay la posibilidad de descubrir cuatro vistas distintas, dos de foro (los denominaré primer y segundo foros) y dos de fondo (primer y segundo foro). Deduzco, por lo tanto, que el autor llama foro a los telones situados donde los cuartos bastidores. Cada vez que el autor da la indicación «de foro adentro», se refiere al hueco entre el foro y el fondo, y, cuando da la indicación de «de foro afuera», se refiere a los tres primeros pares de bastidores. En el espacio entre foro y fondo se juegan numerosas tramoyas y transformaciones. Esas tramoyas y transformaciones se podían realizar sin necesidad de echar un telón corto, porque los maquinistas las preparaban mientras todo ocurría con vista de «todo el teatro», como denomina al juego de foro, bastidores y bambalinas.

La vista de jardín, pues, se forma con los bastidores en los que deben ir pintados plantas y aparadores, y cuatro devanaderas en los huecos entre bastidores (dos a cada lado), que en un momento giren para dar entrada a los graciosos. El árbol, que iba pintado en el primer fondo, y delante, camuflados ópticamente, cuatro adornos en cuatro carras, que a su tiempo giran, dejan ver a las ninfas que cantan el cuatro, y se colocan mientras se abre el primer fondo, con su árbol pintado, para dejar otra vista en el cuarto fondo, que imagino de árboles aunque no se da indicación. La imagen escénica podía quedar bastante parecida a esta imagen real de la Granja de San Ildefonso.



41.- Plaza y fuentes de las Ocho Calles, de René Frémin, 1734, La Granja de San Ildefonso, Segovia.

En la segunda jornada de la tercera parte, se muda el salón

en un hermoso jardín; y de foro adentro, sobre bien imitados grutescos, de cascadas, fuentes y flores, estará una fachada de palacio, con dorados balcones, por cuyas ventanas, ha de verse un gabinete de cristales, adornado de espejos naturales iluminado, con variedad de cornucopias y arañas; y lo mismo en el jardín, de forma que tenga esparcidas multitud de luces. Y van (por dos graderías que han de descender desde los balcones al tablado) descendiendo Madama, Cristerna, Inés y Genara; César, el Conde, Alejandro y Mauricio, haciéndolo todo, con la mayor ostentación, que sea posible ().

En este caso, seguramente, se aprovechaba el foro para hacer un *rompimiento* de «cascadas fuentes y flores» y, en el primer fondo estaba pintado el edificio a través de cuyas ventanas se veía el gabinete de cristales de Cristerna. El efecto podía ser más interesante si ese primer telón estaba recortado por donde las ventanas para dejar ver un segundo telón donde estaría pintado el gabinete, pero no está claro en la acotación. En todo caso, este telón de edificio se hacía volumétrico con un balcón y sendas escaleras a los extremos, siendo todos los elementos practicables (estos practicables se aprovecharían para hacer el puente de Toledo en la siguiente jornada, usando otro telón de fondo).

En la cuarta parte se verán dos jardines distintos. Uno en la primera jornada, del que hemos hablado en otro lugar de este trabajo:

Jardín magnífico con varios árboles que figuren calles y en ellas unos pirámides o pedestales sobre los cuales ha de haber diversidad de estatuas de medio cuerpo en unos, y en otros diversidad de animales también figurados de piedra entre los cuales ha de haber dos leones que tengan en las garras un mundo cada uno, que a su tiempo se abrirán convirtiéndose en dos taburetes o sitiales: se advierte que otros leones han de ser

hombres que han de andar a su tiempo con otros taburetes: y salen Inés, de bata y Toribio de militar ridículo.

Y otro en la tercera jornada:

Jardín iluminado, lo más suntuoso que se pueda, y se aparecen cuatro asientos en el remate de una escalera que ha de haber en el centro y encima se figura un cenador y salen don Carlos, doña Juana y don Sebastián [...] Al tiempo que van a subir los ministros, se hunde la escalera y se quedará el cenador en el aire transformado en una magnífica tramoya, y en ella Carlos y Sebastián y en medio sentadas doña Juana y Criserna y en 4 balancines, se aparecerán Inés, Toribio, Polilla y Tristán.

Los jardines del palacio de Aranjuez y los de La Granja debieron ser la inspiración para esta tramoya en la que juega también un escotillón para hundir la escalera. Recordemos que, como se cuenta en la pieza breve de González Martínez del *Acampamento e iluminación de Aranjuez*, los habitantes de Madrid solían desplazarse a la ciudad vecina para ver los diferentes espectáculos que allí se hacían.

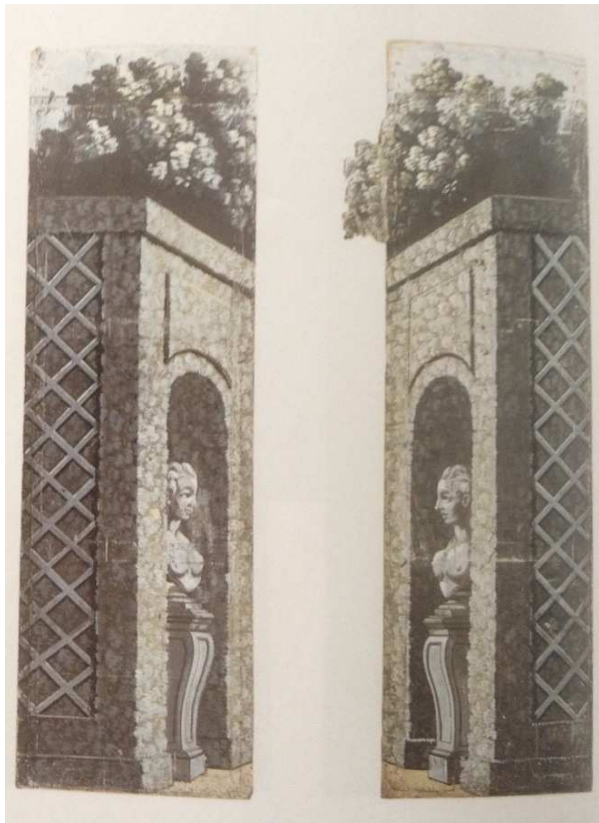


42.- Cenador en los jardines de Aranjuez.



43.- Fuente de los Baños de Diana, de René Frémin y Jacques Bousseau, entre 1737 y 1743, la Granja de San Ildefonso, Segovia.

Curiosamente, ninguno de los jardines de la serie muestran fuentes, pero sí estatuas. En el teatro de corte de Drottningholm, del siglo XVIII, se conservan perspectivas de jardín. A continuación reproduzco varios juegos de bastidores con los distintos motivos que aparecen en nuestras comedias: estatuas, floreros y aparadores llenos de manjares.



44.- Bastidores de perspectivas de jardín del teatro de Drottningholm.

A continuación muestro un cuadro anónimo del Museo de Zamora, que Margarita Torrione ha atribuido a Bataglioli, y que mostraría una escenografía de jardín para una ópera de Farinelli. Por supuesto, las decoraciones del coliseo, pintadas por pintores menos dotados, no debían tener un aspecto tan grandioso.



45.- *Jardín rococó o Fuente monumental*, atribuido a Bataglioli, s. XVIII, Museo de Zamora

Una perspectiva dispuesta en el teatro cortesano de Drottningholm, del siglo XVIII, nos pueden dar una idea del aspecto que debían tener estas mutaciones.



46.- Teatro de corte de Drottningholm, Suecia.

Frente al jardín, naturaleza manipulada, el monte es la naturaleza sin manipular. La visión de la misma es prerromántica. Si en el jardín se desarrollan escenas musicales, apacibles, en el monte las escenas están llenas de acción y peligro. En muchas ocasiones, se presentan con tormenta incorporada, como al inicio de la primera parte de *El anillo de Giges*, de Cañizares, estrenada el 13 de febrero de 1740 en el Príncipe: «Truenos y relámpagos [...] descienden por dos despeñaderos Giges y Sumesfuit, vestidos de pastores, viéndose la boca de una gruta oscura». Cuando se inicia la obra en este decorado, suele haber una accidentada persecución. Es el caso de *También la ciencia es poder y mágico de Ferrara* de Antonio Pablo Fernández, que se inicia con la persecución y despeñamiento de uno de los galanes. Algunas comedias, como *En vano contra el honor lidian encantos y amor*, de Ramón de la Cruz, se desarrolla prácticamente entera en decorados de monte.

En la mayoría de mutaciones de monte puede verse la entrada de una gruta en la que posteriormente se entra. Así pasa también en la primera parte de *El asombro de Salamanca*. En la segunda jornada hay una mutación de bosque en la que «se cubrirá de peñascos, todo el foro, imitando una fragosidad grande». Un poco después, «ha de haber una grieta, y al entrar por ella, se corren los peñascos, y se verá Cristerna en un gabinete de cristales, y en dos tramoyas dos ninfas, componiendo de todo la más hermosa vista que sea posible, y vuelven a salir los dos». Este efecto (correr las mutaciones al entrar los personajes por una abertura), ya había sido realizado por Torelli para el *Belleno Fonte*, cuyos diseños se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid (Merino Peral, 2011: 82-84).

La segunda parte de *El asombro de Salamanca* se inicia con «el teatro de bosque». Luego, una fiera perseguirá a doña Juana, que se presenta como una Diana cazadora. El espacio buscado en la escena debía pretender ser algo parecido al cuadro *Una fiesta cortesana de caza con señoras*, de Jacopo Amigoni. El cuadro pudo pintarse en Inglaterra antes de 1740 o después en la corte española, cuando Amigoni se trasladó a Madrid a requerimiento de los monarcas.



47.- *Fiesta cortesana de caza con señoras*, Jacopo Amigoni, ca. 1740. ©Lempertz.

Sin embargo, a tenor de lo dicho por la carta aparecida en el *Diario de Madrid* transcrita, la imagen debía ser más simple «seis pinos a la derecha y otros seis a la izquierda».



48.- Bastidores de selva del Teatro de Drottningholm, Suecia.

En la segunda jornada de la segunda parte, la mutación de bosque se combina con un fondo de molinos. Después, se representa una escena de los amores de Venus, Marte y Adonis, mito sobre el que, curiosamente, Amigoni hizo numerosas versiones.



49.- *Venus y Adonis*, Jacopo Amigoni, primera mitad del siglo XVIII, Alte Pinakothek, Munich.

La comedia acaba con una mutación de bosque, de nuevo, y la tercera parte comienza con la «misma mutación que acabó la comedia anterior». Luego, «cuatro peñascos, que ha de haber en el teatro, se transmutan en cuatro hermosos adornos, por donde saldrán cuatro ninfas, con batas y adornos». Probablemente, son las mismas carras que en la comedia anterior se desgajaban del árbol, con otros adornos. Esta comedia tiene numerosas mutaciones de bosque. En una de ellas, desde una mutación de salón, «entran velozmente por una puerta, y salen por otra, habiéndose quedado el teatro de bosque, con la puente de Toledo bien imitada, sus torreones y fuentes; de foro afuera lavaderos y río; por el puente pasarán calesas, coches, y arrieros con recuas; lo más bien imitado que se pueda». Luego, se verán «Sobre el puente, Toribio, Inés y Cristerna». Como hemos comentado, el telón de fondo se combinaba con un practicable que hace de puente, flanqueado por bastidores en los que está pintado el Manzanares y los lavaderos que había allí en el siglo XVIII -y hasta bien entrado el siglo XX- y, seguramente, un rompimiento en el foro, de bosque, enmarcaba el puente y tapaba las escalerillas de acceso.

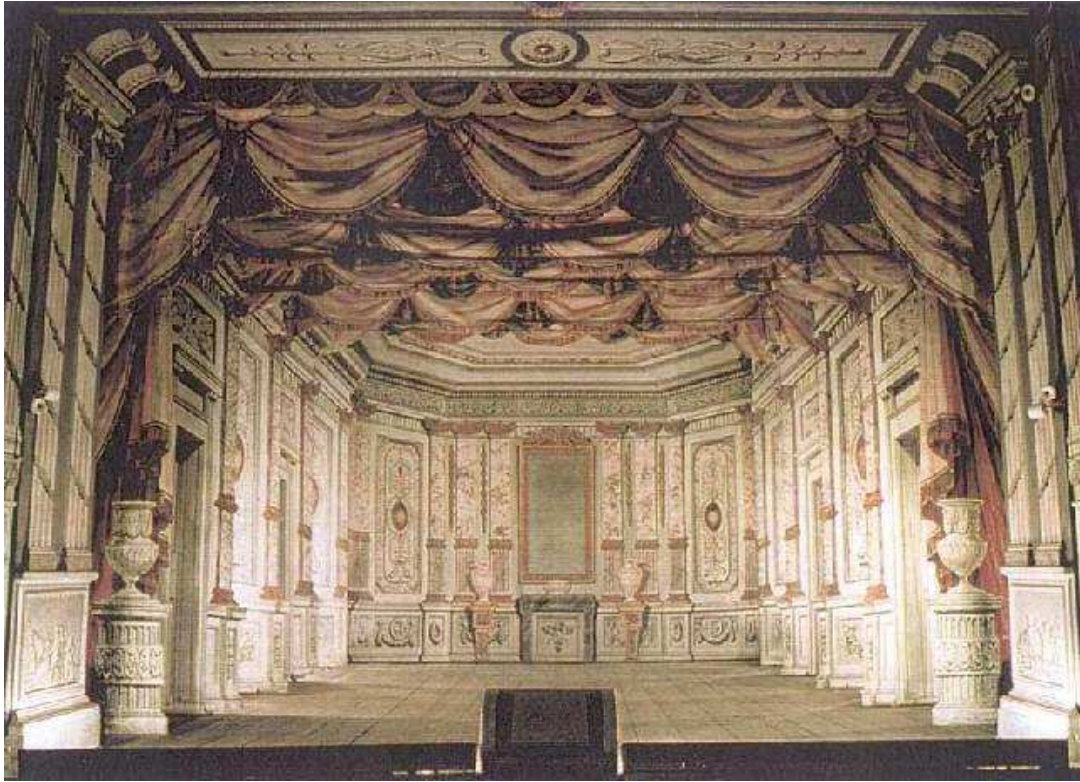


50.- Dibujo del puente de Toledo, siglo XVIII.

1.2.2.2 Escena cotidiana y escena de la fiesta.

1.2.2.2.1 Salones.

Como hemos dicho, una buena parte de la serie se desarrolla en salones de casas privadas. Estos espacios se usan igual que en las comedias simples. Son lugares de encuentro de los personajes, recepciones, lugares de encuentro de las parejas y de equívoco cuando faltan las luces, como ocurre en la escena en que don Facundo intenta seducir a Toribio pensando que es Cristerna, o en la cuarta parte, cuando don Sebastián cree que su mujer Juana le engaña, confundiéndola con la criada. Pero, además, es en los salones donde se dan los bailes y las representaciones de las distintas fiestas que se celebran a lo largo de la serie. La mayor parte de las mutaciones espectaculares y las tramoyas, por lo tanto, se dan en salones especialmente preparados para ello, como ocurría en la realidad. Así ocurre al final de la primera jornada de la primera parte, con la tramoya que ya hemos comentado, en la que se ve el carro de la Aurora, la Noche, el Sol y, finalmente, Cristerna. Igual ocurre con el resto de representaciones mitológicas que hemos estudiado en el tercer capítulo.



51.- Teatro de corte de Litomsyl, Bohemia, abierto en 1798

Con el diseño de los salones en que se celebran representaciones y bailes, sin duda la idea era dar un aspecto grandioso, como siempre proponen las acotaciones. En los teatros públicos no se conseguiría plenamente, al menos no hasta las cotas logradas por Bataglioli. En la función de la *Armida placata* representada en el Coliseo del Buen Retiro, se usaron tal variedad de efectos, luces y cristales, que la Gaceta de Madrid comentaba «que no se ha visto cosa igual en los Teatros» (Torrione, 2013: 23). Aún así, las escenografías de nuestra serie, representada tres lustros antes, debió parecer a los madrileños igualmente impresionante.



52.- Diseño para la escenografía de *Armida placata*, de Battaglioli, (entre 1754-1759), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

1.2.2.2.2 Edificios: escenografías arquitectónicas.

La inclusión de escenografías arquitectónicas –palacios, templos, etc.- en los géneros espectaculares tiene su origen en el Barroco, época en la que el poder, tanto el político como el religioso, genera innumerables fiestas públicas y privadas con funciones de ostentación, propaganda y exhibición, como ya se ha dicho. Como señala Díez Borque, la celebración de los acontecimientos familiares de la casa real «se proyecta hacia la calle, incorporando al pueblo como espectador, cuyos sentimientos y afectos se captan mediante la concesión festiva, atrayéndolo así ilusoriamente a la esfera del poder» (Díez Borque, 1986: 12). El decorado de la fiesta, bien se celebre en la calle, bien en espacios cerrados de libre asistencia, se compone de arquitecturas efímeras: arcos, tabladillos, portadas, pirámides, columnatas, etc. y adornos para los edificios, como colgaduras, retratos, tapices, flores. Díez Borque establece con precisión y claridad los límites y diferencias entre fiesta y representación teatral en lo relativo al decorado. Mientras en el teatro crea la única realidad de la acción, en la fiesta lo que hace es potenciar el entorno con una voluntad de ostentación y espectacularidad que produce una alteración de la realidad más que una creación de la misma, si bien es cierto que las construcciones arquitectónicas de contenido alegórico crean espacios con valores narrativos y conceptuales que alteran el significado funcional de la calle.

Lo que la comedia de magia hará poco después con asiduidad será tratar de recrear los espacios de la fiesta en el espacio de la representación, como hemos dicho. Si en un principio el teatro se separa de la celebración ritual parateatral, ahora lo parateatral se introducirá y servirá como tema al teatro¹⁷⁴. Pilar Pedraza ha estudiado, precisamente, la influencia de las entradas triunfales en el teatro (Pedraza, 1987: 203-219). Esta inclusión de lo parateatral en el teatro, seguramente es respuesta a las exigencias de un público que había tenido la oportunidad de asistir a este tipo de celebraciones y no se iba a contentar con menos. Si bien lo que ocurre es que esas fiestas que antes se vivían como experiencia, empiezan a ser un espectáculo.

Los decorados arquitectónicos no son especialmente abundantes en la serie, al contrario de lo que ocurre en el resto de la obra de González Martínez. La primera parte acaba del siguiente modo: «Mientras cantan, se corre el foro, se verá una fachada de fábrica grandiosa, y en un balcón capaz estarán Cristerna, y a los lados Toribio e Inés». Luego, esa fábrica sube y acaba la función. Seguramente la fachada iba pintada en un telón de fondo combinada con una tramoya en la que iban los personajes. El aspecto debía ser similar a los edificios de Ribera, por ejemplo a los dos que reproduzco a continuación: la fachada del antiguo hospicio, hoy actual Museo Histórico de Madrid, cuya portada es ciertamente espectacular, o la del palacio del marqués de Perales, sobre cuya puerta hay un balcón.

¹⁷⁴ Chastel, por su parte, ha estudiado cómo los decorados para los fenómenos festivos que se producen en calles y salones transforman la arquitectura del Renacimiento y, en un segundo momento, se convierten en decorados fijos para las comedias. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, 2 vols., París, 1978, pp. 423-438.



53.- Fachada del antiguo Hospicio de Madrid, de Pedro de Ribera.



54.- Portada del Palacio del marqués de Perales de Madrid, de Pedro de Ribera.

En la cuarta parte aparece por primera vez la mutación de calle, varias veces, aunque no se da ninguna indicación más sobre el aspecto que debía tener.



55.- Representación de una ópera en el Teatro de Drottningholm.

1.2.2.2.3 Espacios costumbristas.

Como contrapunto a estos decorados festivos de palacios, teatros cortesanos y templos, a

medida que avanza el siglo se hace cada vez más frecuente la aparición de lugares burgueses y plebeyos, como si la fantasía del género fuera dejando lugar a la realidad. Estos espacios son sobre todo los salones que ya hemos dicho, pero también aparecen espacios donde se desarrollan oficios. Es el caso de la «mutación de molinos [...] Y de foro a fuera del bosque», que aparece en la tercera parte. La mutación no es simple, porque después,

entrarán Toribio e Inés cada uno en su tolva, en los molinos de los lados, y siguiéndolos Polilla e Ibáñez, vuelven los graciosos a salir prontamente, transformándose los molinos, en cubos, y fortaleza de muralla, quedando unas rejas a proporción, de modo que Ibáñez y Polilla se asomen por ellas.

Este efecto se podía lograr con el juego del primer y segundo foro, y primer y segundo fondo. La tercera parte se desarrolla, además, en distintos salones. En la segunda jornada, entra un personaje «por una puerta y, al salir por otra, se muda el foro, en una puerta de alcoba, con sus puertas vidrieras, viéndose de la parte de adentro, un catre con otras cosas propias de la mutación». Vemos aquí, pues, como en el caso anterior, con el juego de las rejas, de nuevo un telón con aberturas por las que se puede acceder al espacio «de foro adentro». Luego esa misma alcoba se transmuta en fragua «con yunques, martillos, fuelles y herramientas» y, finalmente, se desvanece la fragua y vuelve a quedar el teatro de salón, donde se desarrolla la fiesta de Venus y Palas.

La fragua y el molino son espacios costumbristas, como decimos, pero producto de la magia de Cristera, y contienen referencias que los sacan de la cotidianidad. En concreto, en la mutación de fragua que citamos en otro momento, están los matachines que martirizan a Juan Chamorro, y es, por lo tanto, trasunto del infierno. Las mismas referencias infernales tiene la escenografía «se descubre un Patio y en medio un pozo (por el que a su tiempo sale Chamorro haciendo extremos, de vomitar y como salir muy mojado)», en la tercera jornada de la cuarta parte. Frente a las frecuentes escenografías de infierno, típico de la comedia mitológica del siglo anterior y que recoge Salvo y Vela, por ejemplo, González Martínez opta deliberadamente por unos espacios más cercanos a los espectadores, más realistas, sin perder el contenido simbólico.

1.2.2.3 El espacio de estudio: estudios y gabinetes.

El Studiolo representa el último sueño de la clásica rêverie del último Renacimiento, ya rebelde, conmovido, casi roído de los problemas, de las ansias, de las crisis que la Contrarreforma había despertado y removido y que habían de encontrar la manera de expresarse plenamente en el lenguaje del siglo nuevo.

Como hemos comentado anteriormente, González Martínez trata el tema de la educación. Don Sebastián es estudiante en Salamanca y su estancia se describe así al inicio de la primera parte: «Mutación de foro a adentro, una alcoba con su cama, mesa con algunos libros y afuera un cuarto regular de estudiante con algunos taburetes, escopeta y algún instrumento musical». El espacio caracteriza perfectamente al personaje, como un joven que combina el estudio con otros placeres, como la caza y las fiestas con amigos, en las que los instrumentos son esenciales.

El estudio de la maga, sin embargo, aparece en la segunda jornada y es la única concesión fantasiosa que hace González Martínez en toda la comedia. El estudio de la maga está en una gruta en un bosque. Lo citamos de nuevo: «Ha de haber una grieta, y al entrar por ella, se corren los peñascos, y se verá Cristerna en un gabinete de cristales, y en dos tramoyas dos ninfas, componiendo de todo la más hermosa vista que sea posible, y vuelven a salir los dos».

En la primera jornada de la segunda parte, el gabinete de Cristerna es diferente «Entran por un bastidor [Cristerna, don Sebastián, Toribio e Inés] y salen por otro, y de foro adentro se ve un gabinete bien adornado». Los personajes comentan sobre el espacio:

Cristerna:	Ya, pues, en mansión estamos de un bizarro lucimiento.
Don Sebastián:	¿Qué estancia es esta ignorada de mí?
Cristerna:	Este hermoso recreo sólo para ti le tiene edificado mi obsequio, porque tú logres en él cuanto yo quito (vv. 189-196).

Se sientan y en este estudio van ocurriendo cosas prodigiosas, aunque sin grandes alardes de la fantasía. Así aparece Polilla, de camino, montado en un burro, y después «sube en un escotillón Juan Chamorro sentado, comiendo, e Ibáñez, vejete, en pie con unos papeles».

En la tercera jornada de la cuarta parte aparece el espacio del corregidor y los ministros: «La mutación será de estudio con estanterías de libros y papeles».

Vemos, pues, claramente diferenciados el espacio del estudio controlado por el poder y las convenciones, y los lugares de estudio de la maga, más en la tradición de los *studioli* y gabinetes de maravillas renacentistas. El Renacimiento significa el deseo de comprender el mundo, el hombre y la naturaleza. Este deseo lleva a unos cuantos nobles a reservar unas habitaciones especiales en sus palacios como espacios de estudio y lugares donde representar el mundo a través de la inclusión de colecciones de los elementos más diversos. Destacan entre otros los *Studioli* de Federico Montefeltro en Urbino y en Gubbio, el de Isabella d'Este en Mantua y, sobre todo, el de Francisco I de Medici en el Palazzo Vecchio de Florencia. Su estudio fue diseñado en 1570 creando un ambiente de oscuridad siguiendo la idea de la época de que «sólo a partir de la sombra se puede llegar a la iluminación del conocimiento» (Aracil, 1998: 145-148). Albergaba en distintos armarios libros, minerales, sustancias químicas y objetos raros. La decoración de frescos, bronce y óleos representaba un complicado programa alegórico inspirado por Vincenzo Borghini. Un siglo después, encontramos la celda-biblioteca-colección de Sor Juana Inés de la Cruz donde «se acumulaban libros, instrumentos músicos, aparatos científicos, cuadros, preseas, brujerías y demás bienes que, aun de muy lejos, la presentaban ilustres personajes, aficionados a su famoso nombre» (Paz, 1989: 320-321). En el ámbito hispano encontramos el fantástico estudio de don Juan de Espina, consecuentemente reproducido en la comedia que protagoniza en Madrid. Y, hasta Felipe II se hace instalar un laboratorio de alquimia. Seguramente, ese maravilloso gabinete de Cristerna, del que no se da más pistas, está basado en estas habitaciones renacentistas.

Estos distintos espacios indican una distinta concepción del conocimiento. En los espacios de Cristerna deberían mezclarse instrumentos científicos y mágicos, mientras que los de don Sebastián o don Pedro incluyen solamente estanterías con libros, al estilo del retrato de Palomino pintado por Simó.

1.2.2.4 Sitios y batallas.

Los sitios y batallas son una constante de las obras de gran espectáculo. Probablemente provienen de la costumbre de incluir siempre la representación de una como elemento fundamental de las fiestas barrocas, junto a la comedia y el desfile. De este modo, la comedia de teatro fuera recogiendo los elementos de la fiesta urbana, en el proceso en que la fiesta urbana fue paulatinamente dejando el espacio de la calle y fue sustituida, o recluida, en el teatro. Más adelante, en la obra de Comella, la escenografía militar será «emblema de los principios de la política del despotismo ilustrado» y los reyes de teatro la nueva cara de monarquía, que se caracteriza por sus

muestras de humanidad y justicia (Angulo, 2006: 282).

En la serie no abundan estas escenas, al contrario que en otras comedia de maga, como *Marta la Romarantina*, donde se aprovecha a construir la típica imagen del mundo al revés en la que la mujer se viste y reviste de los valores del soldado. En concreto, hay una escena de guerra en la segunda parte- en la que, como buena muestra del mundo al revés, los criados y la maga son capitanes.

De bastidor a bastidor, atraviesa una fachada de muralla con soldados, en acción de disparar unos, y de hacer centinela otros y corriéndose el foro, se ve un castillo, fuerte, con gente de guerra; y quedan ocultos Cristerna, Inés y Toribio [...] En lo alto del castillo Toribio, como capitaneando la gente [...] Por encima de la muralla, en dos cartabones bien adornados, se ven Cristerna e Inés.

1.2.2.5 Cárceles y cadalsos.

La cárcel, dentro del mundo neoclásico, es un instrumento ejemplificador que denota la visión del teatro como escuela de costumbres. En la comedia de magia denota la ilegalidad y marginalidad de los magos. Además, la cárcel daba la oportunidad de escapar al mago, escena que en el siglo XIX y XX se independizará para dar lugar a los números de escapismo de ilusionistas como Houdini.

En ocasiones, tras su paso por la cárcel el protagonista acaba en el cadalso. La inclusión de escenas de ejecuciones responde al mismo interés popular por las fiestas. La ejecución pública se entiende en estos tiempos como un espectáculo público, aparte de aquellos que acuden por las propiedades mágicas que se atribuyen a tocar a un ejecutado, etc.

Aunque nuestra protagonista se pasa las distintas comedias escapando de la justicia, pocas veces da con sus huesos en la cárcel. Propiamente solo lo hará en la cuarta parte, pero en realidad solo acude allí para rescatar a don Sebastián, mientras que el resto de veces escapa antes de que la atrapen.

En la primera jornada está a punto de ser quemada viva, y se deja conducir a la hoguera - «córrese el foro, y vese una hoguera horrorosa, y grande»-, solo porque sabe que el fuego no puede quemarla -Inés se permite hacer una broma sobre el nulo papel calorífico del fuego pintado-. La hoguera, con los tres magos, se hunde, como no podía ser menos en clara analogía entre el fuego y

el infierno.

Como hemos señalado anteriormente, las mutaciones de cárcel eran muy populares en el XVIII y quedan muchos ejemplos de diseños teatrales de los Galli Bibiena, Juvarra o Piranesi.

1.2.2.6 La escena móvil: los carros.

Desde el medievo y hasta el Barroco, uno de los elementos que más gustan en los distintos desfiles y procesiones es el carro. Los más espectaculares de todas las celebraciones, incluido el Carnaval, son los carros que se utilizan en la representación de los autos durante el Corpus Christi. Conservamos todavía las indicaciones que dio Calderón para construir las apariencias de los carros de los autos durante varios años¹⁷⁵. Pero también conservamos los diseños de muchas de las tarascas de Madrid en los Carnavales del siglo XVII y XVIII (Bernáldez Montalvo, 1983). En todos los casos son carros con escenografías muy elaboradas y maquinaria incluida. Esta tradición influye de algún modo en las comedias de magia, pero sobre todo en estas aparecen carros de personajes mitológicos, como ya hemos dicho. Pero también aparecen coches menos maravillosos, y se trata de coches de caballos de caballos como los que llevaban a las personas más relevantes en los desfiles. Estos últimos son los que más aparecen en la serie. La segunda parte acaba con un coche de caballos normal: «Ábrese el foro y, sobre una montaña, se ve una carroza, en que irán Cristerna y Inés, y Toribio de cochero». Por algún motivo, la profesión de cochero no era muy apreciada, como se da a entender no solo en esta comedia, sino en la segunda parte de *El espíritu foletto*.

Toribio: ¡Arre, demoniu! ¿Te pesa?
 Musqueteiros, de esta vez
 soy cucheiro, a llas derechas,
 peru en serlu non discurro
 queda afrentada mía terra.

La tercera parte comienza como acabó la segunda parte: «atraviesan el tablado, en una bella carroza».

175 Se pueden leer en el portal www.cervantesvirtual.es



56.- Escenografía del teatro de Drottningholm, Suecia.

La tercera parte acaba igual que la segunda, pero se sustituye el monte por un mar, y la carroza por una galera, como ha quedado dicho antes. En todo caso, independientemente del adorno, el mecanismo es idéntico. «Ocúltalos un terrazo, sobre el que estará un mar, que vaya subiendo hasta el segundo vestuario, con variedad de navíos y gente [...] Pasan por lo alto, en una galera los tres».

Lo que sí aparecerán serán vuelos en animales, es decir, *carros* volantes que veremos más adelante.

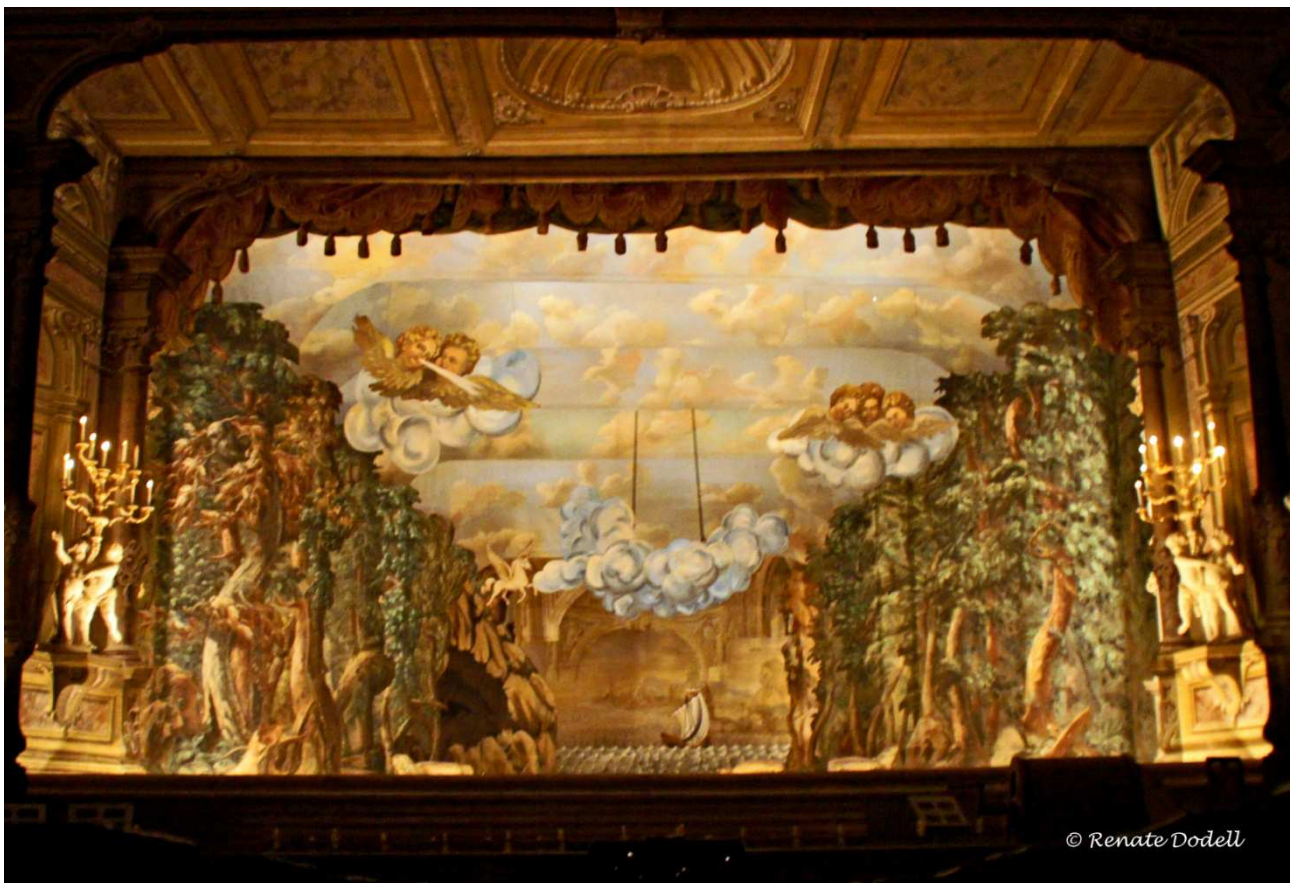
1.2.2.7 La escena emocional: el mar, las tormentas y los efectos luminotécnicos.

El mar es un espacio natural, como el bosque, y representa el elemento agua, como el bosque representa la tierra. Frente al carácter inculto o demoníaco de este último, el mar suele usarse para contar el estado emocional de los personajes, como decíamos al hablar de su significado emblemático. En la serie que nos ocupa, aparece pocas veces y con diversas funciones.

En la primera parte, se trata de una escenografía para la función que se representa «mutación de bosque, y todo el teatro de marina con variedad de islas y torreones» (v. 836+). Bosque y mar constituyen los elementos agua y tierra, que se completan con el aire y el fuego de los vuelos y el

sol. De este modo, la mutación sustituye la típica escena de los cuatro elementos que, al contrario que en otras comedias, no aparecen en la serie más que en la tercera parte, como hemos puesto de relevancia en otro momento de este estudio.

Al final de la tercera parte, la maga y los criados son tragados por el mar y luego se van en un barco. Del mismo se escapa la maga en la cuarta parte: La mutación anterior es un «Salón largo con un canapé en medio». Después «se transforma el teatro en una marina, quedando los laterales de selva, y en una nave hermosa, que se transformara del canapé, se quedan doña Juana, Inés, Cristerna, y don Carlos. Toribio y Tristán hacen como de marineros, y cantan cuatro ninfas, que saldrán en cuatro animales marinos».



57.- Perspectiva del Teatro de Drottningholm, © Renate Dodell

Las tormentas son popularísimas en las comedias de magia, pues provocar tormentas es uno de los poderes del mago, que dominan los elementos. En la serie que nos ocupa, no aparece más que relatada o como metáfora, como espacio que el espectador debe imaginar.

La escasez de mares y tormentas es relevante en nuestra comedia, pues la sitúa en ese estilo

que denominamos barroco ilustrado. Frente a las comedias precedentes, con intervención del demonio, como las de *Vayalarde*, netamente barrocas, y las de final de siglo -*Mágico Federico*, *Fineo*, *Margarita*, o *Mogol*-, en que ya se anuncia la pasionalidad romántica, estas comedias de mediados del XVIII presentan el tono burlesco precedente y una sensibilidad en los efectos y los sentimientos que es más bien clásica-ilustrada que neoclásica-lacrimosa, con más *sentido* que *sensibilidad*. Desde luego, es fascinante hacer el seguimiento de la evolución de la construcción de la subjetividad en lo tocante a las emociones y afectos a partir de las acotaciones de las comedias.

Sí se usan gran cantidad de luces con la intención de iluminar y sorprender al espectador. El gasto de cera es uno de los más grandes que deben afrontar las compañías, y existen diferentes tipos de iluminarias y artilugios (Thomason, 2005, 46-47). Hacia finales de siglo, un artículo del Diario de Madrid aporta datos sobre la iluminación teatral en esos momentos:

Otro abuso en la decoración teatral es el iluminar demasadamente las tramoyas, transparentes y perspectivas con muchas arañas, candilejas, lamparillas y morteretes, y tanto peor si son luces de movimiento, o hay que figurar relámpagos y llamas del infierno con pólvora, y pez molida en comedias donde hay tempestades o tienen papeles demonios; porque todo esto es muy expuesto a incendios, mayormente siendo todo madera y telones pintados, cosas de suyo tan combustibles. Un coliseo lleno de gente y encendido es una verdadera catástrofe (*Diario de Madrid* 15/07/1790), (Citado por Arregui, 2013: 17-18).

1.3 Relaciones espaciales.

El lugar que ocupa tanto una persona en el mundo, como un personaje en la escena, determina o, más bien, propicia, las relaciones con el entorno y con el resto de personas que lo comparten. Esto es, las relaciones de poder de todo tipo. El análisis espacial de la escena debe tener en cuenta la colocación en el espacio vertical -las distintas alturas-, y en el horizontal -la proximidad o lejanía al público y la escenografía, la posición centrada o lateral, así como la proxémica, las distancias entre actores. Pero, el análisis del espacio teatral debe tener en cuenta también la colocación del público en relación al resto del público y la escena.

1.3.1 Relaciones espaciales en la escena.

Según Arregui, el trabajo actoral en un escenario en perspectiva obliga a trabajar a los actores siempre en el proscenio. De las acotaciones que ya hemos citado, se desprende que en esta

época en los teatros públicos de Madrid, los actores se movían por todo el espacio del escenario, utilizaban elementos corpóreos, sobre todo mesas y sillas, y actuaban también en el espacio aéreo y el subterráneo, así como en el «fuera de escena». También se desprende que no todas las decoraciones estaban hechas de tela, sino que muchas eran practicables, tanto los balcones y escaleras que ya hemos nombrado, como puertas superpuestas en bastidores y telones convenientemente recortados. En la cuarta parte: «Mutación de calle y salen don Sebastián y Polilla: habrá una puerta por donde a su tiempo entra el galán». La siguiente imagen, de un telón de foro con puerta practicable, del Teatro de Drottningholm, es un ejemplo de la realización de este efecto.



58.- Telón con puerta practicable del Teatro de Drottningholm, Suecia.

Las posibilidades del movimiento escénico y de relaciones espaciales establecidas es múltiple, pues se pueden dibujar trayectorias para todas partes. Un ejemplo espectacular lo tenemos en la primera parte de Juana la Rabicortona: «Desvanecese todo el estrado y las Damas, dando vueltas las devanaderas, volando arriba; Enrique y Farfulla se hunden y los cuatro galanes vuelan atravesados o perpendiculares, quedando el teatro como estaba» (p. 18).

1.3.1.1 El eje horizontal: la situación en la escena.

Del análisis de los textos y los apuntes -que funcionan como cuadernos de dirección-, así como de la iconografía del siglo, podemos deducir que la organización de la escena, tanto en el eje horizontal como en el vertical, es altamente convencional. Es decir, está sujeta a unas convenciones que establecen fuertemente las jerarquías y los mensajes, y son las convenciones que, desde que se establece la caja albertiana y la perspectiva central, han condicionado la dirección escénica y la percepción occidental hasta el siglo XX. No solamente, pues, la emblemática y la iconografía establecen los significados, sino que la composición espacial también lo hace, y se lee como un cuadro.

Los procedimientos para enfatizar a un actor en el escenario son los siguientes: La posición del cuerpo, el área que ocupe en el escenario, el nivel, el contraste, el espacio vacío que tenga a su alrededor, la repetición, el foco visual establecido por la mirada de otros personajes o las líneas de la composición, estar en el vértice de un triángulo, y otros modificadores de la escena, como tener más o menos luz, el color, el sonido, el movimiento, etc. (Cárdenas, 1999: 107-120).

Si dividimos el tablado en nueve parcelas -que se obtienen al combinar las posiciones de proscenio, medio y fondo con las posiciones de derecha, centro, izquierda-, como suele hacerse para diseñar el movimiento escénico y la composición, sabemos que, de las posiciones perpendiculares a la línea de proscenio, la posición más fuerte es la central, después la derecha -desde el punto de vista del espectador- y, finalmente, la izquierda. Mientras que, de las posiciones paralelas a proscenio, siempre es más fuerte la más cercana al espectador que la más lejana. Y, la posición de mayor poder y estabilidad es el medio-centro.

También la proxémica es fundamental para establecer las relaciones entre los personajes, las filias y fobias. En 1959, Edgard T. Hall publicó *The silent language*, un libro en el que se ocupaba de la proxémica, y enumeraba los cuatro tipos de distancias que se suelen dar en función de las

relaciones interpersonales establecidas: íntima, personal, social y pública. Hall aportaba un número de centímetros concretos¹⁷⁶, pero es evidente que este número varía en función de las épocas y culturas, aunque la clasificación sirve totalmente también para el XVIII.

Una escena de la época donde se ve claramente todo este trabajo de enunciación de significados a partir de la composición y la proxémica, es el cuadro de *La familia de Felipe V*, de Louis Michel Van Loo. El pintor dedicó mucho tiempo y muchos cuadros preparatorios a la obra, y lo acabó en 1743. El cuadro está concebido teatralmente, por lo que, por analogía y en relación con otros documentos gráficos, podemos determinar cómo es la composición escénica en los teatros de corte pero, seguramente, también en los teatros públicos, y más en la comedia de magia que, como hemos dicho, es un género que guarda cierta relación con el teatro cortesano.

Hasta el decorado es teatral: una escenografía arquitectónica practicable, con la pequeña orquesta en el balcón, casi «al paño» y entre bastidores, como en una comedia, el telón de jardín de fondo, y las cortinas teatralmente dispuestas. La fuente del jardín, por cierto, recuerda en su composición (faunos sujetando un elemento arquitectónico) las estatuas de algunas de las comedias que hemos visto. El centro lo ocupa la reina Isabel de Farnesio, con los símbolos del poder: el armiño y la corona, con la que tiene contacto evidente, y en el vértice del triángulo que forma la mesa. Los príncipes Luis Antonio (cardenal), y Felipe I de Parma, están colocados detrás para hacer más evidente la posición central-medio de la reina.

Los personajes están dispuestos en dos grupos, a la izquierda, ocupando el lugar más débil, por lo tanto, Fernando -el hijo de la primera mujer de Felipe V-, su esposa Bárbara de Braganza y la infanta Mariana Victoria, esposa del futuro José I de Portugal. María Victoria era hija de Isabel de Farnesio, pero sus vicisitudes vitales y su *nueva* nacionalidad portuguesa, compartida con Bárbara, hacían lógica su disposición en ese grupo. El resto de personajes -los hijos de Isabel de Farnesio y sus esposas- forman otro grupo. El rey, Felipe V, está en medio de los dos conjuntos, aunque el escorzo corporal y la evidente ruptura espacial lo sitúan más cerca de su segunda familia. De todos modos, la mano del futuro Fernando VI está visualmente dispuesta sobre la mano del rey que sostiene un cetro-bastón, indicando su derecho sucesorio. La peluca idéntica a la del rey parece presagiar que padecerá su idéntica enfermedad. En el otro extremo -a la derecha, en el segundo lugar de más poder-, el futuro Carlos III y su esposa María Amalia de Sajonia. Entre Amalia y la

176 Distancia íntima: desde el contacto hasta 45 cm. Distancia casual-personal: entre 45 y 120 cm. Distancia social-consultiva: 120 a 360 cm. Distancia pública: entre 360 y 750 cm.

reina se amontonan las infantas María Teresa Rafaela y María Antonia y la esposa de Felipe de Parma, Luisa Isabel de Borbón.

En cuanto a la disposición por niveles, todos los hombres están de pie excepto el rey, y todas las mujeres sentadas. Si bien la posición de pie es una posición de más poder que la posición sentada, la figura de la reina crece visualmente por encima del resto con el cortinaje rojo que sale de su figura y asciende en ligera diagonal hasta salirse del cuadro. También el foco visual está puesto en ella, y su escorzo es el de mayor majestad: sentada en ligera diagonal hacia la izquierda, su tronco y su mirada se dirigen de frente al espectador, mostrando un cuerpo bien colocado y sin ninguna tensión. Su postura, aunque más escorada, la repiten la futura reina Amalia de Sajonia y María Victoria, reina de Portugal. Por contraste, el escorzo de Bárbara de Braganza le quita majestad, ridiculizándola hasta cierto punto, así como al rey, que se inclina hacia su mujer, en quien pone también el foco visual, como el resto de personajes más cercanos. Las ropas de los personajes que reinan o reinarán, están marcados por el color rojo, así como el cardenal -cuyo rojo es rojo china, como el del lazo de Fernando, frente al rojo más marrón de los hijos de la Farnesio-. El color también singulariza a Carlos, de negro y dorado, y Amalia, de un color dorado más claro que el que llevan los demás personajes, vestidos todos según su importancia a los ojos de la reina: de dorado (la reina y sus favoritas) y de azul (las comparsas). De todo lo dicho se desprende claramente cómo Van Loo ha establecido las jerarquías y el punto de vista en función de la persona que gobierna España: Isabel de Farnesio.



59.- *La familia de Felipe V*, de Louis Michel Van Loo, 1743, Museo del Prado, Madrid.

El análisis de este cuadro no está separado de la serie que nos ocupa. Anteriormente exponíamos la posible relación entre el personaje de Cristerna e Isabel de Farnesio. Esta trajo las esculturas de Cristina de Suecia a España, por lo tanto, se asocia y ocupa el lugar de la reina sueca en la que está inspirada Cristerna, dentro del juego de referencias de la tradición conceptista. Los emblemas del poder contruidos en la serie deben entenderse, pues, en relación a la monarca. Por otro lado, entender la composición pictórica en el XVIII es fundamental para recuperar la composición escénica pues, desde la formulación de la escena a la italiana, la escena se concibe como cuadro. Como María Angulo señala, la «estética del cuadro», difundida sobre todo por Diderot, «es una forma de entender la obra dramática como una sucesión de cuadros que van conduciendo al espectador de sorpresa en sorpresa; una serie de pinturas pantomímicas de cuadros animados, según una estética basada en una concepción pictórica» (Angulo, 2006: 225, n. 304).

La tendencia en la composición escénica en la serie de *El asombro de Salamanca* es, como en la obra de Van Loo, a colocar a la maga siempre en el centro. Así se presenta siempre en las tramoyas, como hemos visto, pero también se busca esa posición en el plano horizontal. Sus

entradas y salidas, además de por el escotillón o volando, son en ocasiones desde atrás. Esta es la entrada más efectista sobre el plano horizontal: está reservada a reyes, dioses y héroes, personajes con gran fuerza, que caminan decididos de frente hacia el público.

El resto de personajes se coloca siempre en lugares laterales respecto a ella, dejando aire a su alrededor, y en un plano inferior y siempre por detrás¹⁷⁷. Desde luego, no siempre está en ese lugar exacto del tablado, pero el movimiento escénico conduce hasta ese lugar.

Cristerna solo abandona la posición central cuando prepara algún efecto, o se coloca «al paño» para observar a otros personajes. La posición del resto de personajes, por lo tanto, debe ser siempre dependiente de la de la maga, como la familia real se sitúan en función del lugar central de la reina.

Mención aparte merece el lugar de los criados. Como intermediarios que son entre el público y el escenario, tienden a ocupar el espacio más cercano al público en los apartes o cuando están solos. Al fin y al cabo, es una regla que la comedia se juega siempre en el proscenio. Los múltiples cambios de personaje de Toribio, por ejemplo, deben tener su reflejo en la colocación en el escenario, ocupando espacios que antes estaban vedados a él.

Especial significado tiene, también, la posición de sentado y, sobre todo, quien permanece inmóvil sentado y quién se mueve alrededor. Las posibilidades son variadas. Cuando la maga prepara alguna acción, ella está de pie y el resto sentados, por ejemplo en la primera parte antes de hacer que aparezca una horca para Juan Chamorro y que Polilla se transforme en un burro apaleado, «en la silla de el frontis, se sientan Juan Chamorro, y en la del lado Polilla» (v.1681+). En el gabinete de cristales de la primera parte o en la escena del baile de la última parte, ella permanece sentada como en un trono. En todo caso, la composición se realiza para que la atención se dirija hacia ella por contraste, bien por estar a mayor altura, por moverse o por permanecer inmóvil.

177 Estas condiciones han aparecido hasta fechas muy recientes en los contratos de muchos actores que debían firmarlas si querían trabajar para determinadas compañías regidas por un divo o diva.



60.- *Apolo en el trono*, Cosme Lotti (1570/80-1651).

1.3.1.2 El eje vertical: vuelos y hundimientos.

El eje vertical está muy claramente distribuido. El lugar del ser humano está en el escenario, el lugar de lo sobrenatural arriba, en las tramoyas y vuelos, y el inframundo está oculto debajo del escenario. Está conectado con el mundo humano a través de los escotillones. El tipo de personajes que acceden a unos u otros está consecuentemente distribuido. Los dioses en el cielo, los demonios en el infierno, y los humanos en el escenario. Los magos, conocedores de los secretos de las esferas y dominadores de los elementos, tendrán acceso a todos los estratos. Y, en virtud de su magia, también los criados y aquellos con quien los magos la tomen, que rara vez son los personajes del estamento más alto.

La primera aparición de Cristerna es «por *el* escotillón», imaginamos que se refiere al central. La acción de ascensión se potencia con la caída de la silla que «deja caer Juan Chamorro» (v. 292+), y porque los personajes que están en ese momento en la habitación, Juan Chamorro y don

Sebastián, se apartan asustados dejando aire a la maga. La jornada acaba con Cristerna colocada en el centro de una tramoya en el aire. No es extraño, pues, que al salir a escena en la segunda jornada, el gracioso le pregunte:

Toribio:	Dime por dónde has venido, ¿por el aire o por la tierra?
Cristerna:	¿Por el aire? ¡Qué delirio! Por esa puerta, que yo, aunque retirada vivo, de esta casa no he hecho ausencia ni un instante (vv. 1163-1168).

Pero después volverá a salir por el escotillón para ponerse entre medias de doña Mencía y don Sebastián, y acto seguido se irá por el aire. Su movimiento escénico, por lo tanto, es a menudo vertical, y contrasta con el horizontal del resto de personajes y del público. El sueño de volar es uno de los más antiguos en el imaginario colectivo y el teatro -religioso o civil- ha ideado gran cantidad de máquinas desde sus orígenes en Grecia, y después en el Medievo (Massip Bonet, 1997) para cumplirlo. El público podía ver vuelos mucho más toscos en las festividades religiosas, autos, vuelos del ángel, asunciones de la Virgen, etc. En el teatro, con un decorado y una iluminación apropiada, debía causar una emoción sin igual.

Y los criados y graciosos, como decimos, también salen de la tierra o van por los aires. Pero, en este caso, su movimiento es cómico. No son sujetos con superpoderes, sino objetos manipulados y *desubicados*. Así, en la segunda jornada de la segunda parte, «por dos escotillones, salen Polilla e Ibáñez, llenos de telarañas». Estas entradas y salidas por hundimiento son típicas de los criados, y ya hemos citado otros ejemplos, como el pozo por el que sale Toribio, o la hoguera que se hunde con Cristerna y los criados gallegos dentro de ella al final de la primera parte.

En cuanto a los vuelos, al principio de la cuarta parte, estando el teatro con mutación de jardín, «baja Juan Chamorro, en acción de estar durmiendo la siesta en su cama [...] Se baja de la cama, la que al instante vuela». Más adelante, «baja un caimán muy grande y abriendo la boca coge la mitad del cuerpo a Chamorro, quedando los pies de fuera, y vuela con él». El vuelo y el hundimiento, por lo tanto, ofrece posibilidades cómicas o serias, depende de cómo sea la interpretación y la ejecución.

Otros vuelos son más complicados de realizar, pero permiten un gran lucimiento cuando van

en tramoyas compuestas. Algunos son realmente complejos, como el que da fin a la segunda jornada de la segunda parte que ya citamos en otro momento:

Suena la música, y empezará a bajar una tramoya que coja a toda la boca del teatro, hasta el tablado, y en ella tres ninfas; y en llegando allí torne lo del cuatro, que se canta, se desprenden las ninfas de los lados a los bastidores, y la de en medio se quedará pendiente de forma que sirva de bambalina [...] se rompe la tramoya, viéndose en los segundos bastidores, otros adornos de ninfas, y en el foro, otra hermosa vista correspondiente, con tres adornos: en el uno estará Inés, que hace a Adonis, y en el otro Isabel, que hace a Marte, los que tendrán gradas, para que desciendan al tablado: celda en medio, que estará Doña Juana, que hace a Venus, se va desprendiendo hasta que pueda apearse, componiéndose del todo, una hermosa mutación [...] En acabando de cantar, vuelven a ocupar los adornos y sube Venus [...] Repítese el cuatro, y empiezan a subir hasta la mediación [...] Repítese el cuatro: y se retiran las tramoyas dando fin a la segunda jornada.

Todavía es más complejo el que da fin a la primera jornada de la tercera parte:

Mientras el cuatro, por el tercer claro desciende un tramoyón, que coja toda la boca del teatro; y al mismo tiempo, por los primeros bastidores, dos cartabones; cubierto todo de nubes, de modo, que uno y otro, parezca un espeso grupo; y en lo que el cuatro durare, llegará todo a sus topes [...] Ahora se van separando las nubes; quedándose firmes Diana y Venus: en la tramoya del tercer claro, Juno y Ceres. En el medio Cupido, con flechas, arco y venda; quedándose compuesta de estos adornos, una agradable vista [...] Mientras el cuatro; Diana y Venus, se desgajan al tablado, Ceres y Juno, se quedan firmes y Cupido empieza a subir hasta la bambalina, llevándose tras sí, los nubarrones, que cubren el foro; descubriéndose en un globo de nubes, y adornos, Marte, Mercurio, Neptuno, y Apolo; y en el centro Júpiter, en un cerchón de nubes y rayos, como que arrojan fuego [...] Y mezclada música y representación, se da fin a la primera jornada.

La tramoya es realmente complicada. Se trata de un vuelo compuesto, que ya había explicado Sabbattini en su *Tratado para fabricar máquinas de teatro*. Los cartabones, que no será esta la primera vez que aparezcan, son en realidad una especie de canales¹⁷⁸, también llamadas pescantes o elevaciones, como las que se usaban en el corral, aunque en este caso incorporan un mecanismo para ir desplegando o replegando las nubes. La tramoya, por otro lado, consta de tiros y vuelos independientes, para que los elementos escenográficos y los actores puedan hacer distintos

¹⁷⁸ Según el *Diccionario de Autoridades*, el pescante es:

una tramoya que se forma enejando en un madero grueso, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el cual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se enaja otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura, la cual sale bajando, o se retira subiendo, a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya el nombre de Pescante.

recorridos y tomar distintas posiciones.



61.- Escenografía del Teatro de Corte de Drottningholm, Suecia.

Otros vuelos de la serie ya los hemos citado, como el vuelo de varios personajes sobre el águila con el que acaba la segunda jornada de la cuarta parte, uno de los más complicados y maravillosos.

1.3.1.3 Situaciones marginales: dentro, al paño, entre el público.

La organización del espacio escénico sigue conservando la anotación «al paño» que era propia del corral. En ocasiones, se dice que un personaje está «al paño» y otro «en el otro bastidor»,

lo que nos indica que los personajes se asomaban a los bastidores, para hacer el mismo efecto que ya se venía haciendo en el corral con las cortinas de los huecos del vestuario: mirar y oír sin ser visto ni oído. De nuevo, la ejecución podía propiciar escenas de gran comicidad, como cada vez que Toribio espía a doña Mencía, de la que está enamorado, o de gran suspense, como en la primera jornada de la cuarta parte, cuando la criada Isabel se hace pasar por doña Juana para engañar a don Fernando, mientras doña Juana por un lado y su marido don Sebastián por otro, tratan de confirmar sus respectivas sospechas.

Sigue también trabajándose el iniciar la escena dando «voces dentro», y parece que también estaba de moda salir entre el público. En la serie de *El asombro de Salamanca* no hay ninguna indicación concreta en este sentido, lo que no quiere decir que no se hiciera. Por ejemplo, por la acotación, parece posible que Polilla llegase en un burro de verdad en la cuarta parte, atravesando el patio hasta el escenario. Aún así, no sabemos cómo eran los accesos desde el patio hasta el escenario.

1.3.2 Relaciones espaciales entre público y escena.

De sobra conocido el trabajo pionero de Andioc sobre el comportamiento del público durante el XVIII antes, después y, sobre todo, durante la representación. Él explicó las múltiples relaciones que se establecían entre actores y espectadores en el transcurso de la representación, cuando algunos espectadores competían con los actores por el protagonismo, o sencillamente saboteaban la representación para acrecentar el éxito de la otra compañía. Esto también formaba parte de la fiesta teatral y despertaba el interés del público, como ocurre con los espontáneos en las corridas de toros.

Pero también ocurría al revés, como comentábamos al final del apartado anterior.

La irrupción de elementos o agentes del espacio de la ficción en el ámbito exclusivo de los espectadores —es decir, de la realidad— parece ser un hecho no demasiado extraño entre los expedientes efectistas utilizados por las compañías dieciochescas (un expediente que por otra parte puede leerse como un solapamiento de los antiguos códigos de la tradición aurisecular al nuevo paradigma de representación dramática y a los criterios del nuevo lugar escénico). La transgresión deliberada y voluntaria del espacio liminar marcado por la embocadura, el quebrantamiento de la relación espacial escena-sala estatuida por la convención dramática y revalidada por el propio modelo arquitectónico a la italiana parece que se convirtió en un recurso populista explotado con cierta frecuencia en el siglo XVIII «de suerte que el público se ve metido dentro y

fuera de la escena, entre espectadores y actores, lo que es la mayor ridiculez y disparate —se quejaba el reformista Armona en 1785— que podía haberse inventado para acabar de arruinar nuestros teatros» (1988: 307). Sobre este punto, Joaquín Álvarez Barrientos recoge que «al menos desde el siglo XVIII parece que existía una maroma que atravesaba el patio, desde el escenario, y acababa en la cazuela. Además de funambulistas, animales y objetos, también los actores volaban gracias a ella. Esta práctica, relativamente común en ciertas obras de teatro, continuó en el XVIII, pero se amplió dando lugar no ya sólo a un efecto escenográfico, sino a ciertos montajes, pues fue frecuente que, sobre todo en los sainetes, unos actores hablasen desde el escenario mientras los otros lo hacían entre los asistentes, ya fuese en el patio, barandillas, cazuela, aposentos» (2003: 1507). Los ejemplos, de todo tipo, se extienden tanto a los locales capitalinos como a los modestos coliseos provinciales; así, en la Casa Teatro de Valladolid, Celso Almuiña advierte que en las últimas décadas del siglo, «una moda que comienza a hacer furor es la de salir los actores fuera del escenario y mezclarse, en algunos casos, con el público» una «innovación» denostada por la crítica pero acogida con gusto por los espectadores (1974: 120). *El Diario Pinciano* (5-xii-1787) refleja, en varias ocasiones, noticias en esta línea, como la salida de una de las damas de la compañía cómica a caballo por el patio, censurando «esta impropiedad tantas veces ejecutada, como reprendida, acaso sea la última vez que veamos en nuestro Teatro, no, si no se olvida el riesgo a que estuvo expuesta la actriz y todos los inmediatos a ella por el alboroto y corbetas del caballo; pero acaso no lo será, veremos» (Arregui, 2013: 21 nota 58).

Las relaciones entre actores y espectadores, por lo tanto, no se limitan a intercambios verbales cuando los graciosos dan consejos al patio, recibiendo presumiblemente las consecuentes respuestas, sino que muchas veces los límites espaciales no están bien definidos. Esto es sumamente relevante a otros niveles porque significa que el concepto de frontera (física o metafórica) no está interiorizado, el ciudadano-público del XVIII todavía no sabe o no quiere «estarse en su sitio» (precisamente el sitio de cada una de las clases y su transgresión es el tema de *También se ama en el Barquillo y mágica siciliana*, de González Martínez).

Pero, además, debemos recordar que, en un principio, el espacio teatral a la italiana está concebido como un espacio único, en el que sala y escenario están unidos, si bien

la unión virtual escena-sala, sancionada por la construcción perséptica de eje único central típica del Seiscientos -y sus derivaciones en aquel característico espacio coextenso- entra en crisis a final del siglo XVII, una crisis subrayada y superada por la introducción de las innovaciones escenográficas *ad angolo* de la familia Bibiena. La aspiración a la fusión ideal entre el espacio real y el imaginario ya no se siente como una necesidad y la disposición escénica del planteo central monofocal se convierte en un esquema vacío. Las innovaciones teorizadas en los primeros años del 700 por Ferdinando Bibiena apuntan en otra dirección, pues se orientarán hacia un esquema perspectivo diverso que separe la sala teatral de la escena, tendiendo a convertir a esta última en un cuadro aislado tras el arco de embocadura, un mundo desgajado del que

ocupa el espectador (Biggi Chiarot, 2002-2003). Será en este sentido en el que evolucione la idea misma de realización escénica, sentándose los principios basilares sobre los que se desarrollará la escenificación dramática durante todo el Ochocientos, pues según se ha identificado, fue a partir del primer cuarto del siglo XVIII cuando el arte teatral comenzó a modificar sus técnicas en la dirección de las transformaciones definitivas que acabarían catalizando en la época romántica (Allévy, 1938: 7) (Arregui, 21, nota 57).

Así se explica el porqué en España no se implantó la escenografía *ad angolo* hasta finales del XVIII, cuestión relacionada con la concepción de la relación espacial sala-escenario. En este sentido se explican también las múltiples reglamentaciones y artefactos teatrales -como el telón de boca permanente que pide Villanueva- dedicados a establecer límites y fronteras para el espectador, que se implementarán después del motín. Un motín que se había manifestado en su *movimiento escénico* en la transgresión de los espacios de protagonistas, comparsas y espectadores.

Las comedias de magia, y en concreto la serie de González Martínez, propician el intercambio de papeles de público y espectadores. Como hemos comentado, son numerosas las representaciones dentro de la representación, en la que unos personajes harán de actores y otros de espectadores, como el resto del público. Espectadores y actores, en estos momentos, representan el mismo papel, sin separación, lo que implica que en cualquier momento puede darse un intercambio de papeles. Eso ocurre, seguramente, en las escenas en que se representan bailes. Es de imaginar que el público va disfrazado a estas comedias, sobre todo, o en concreto, cuando se dan en Carnaval. Muchos de los espectadores, además, están de pie. En ese caso, cuando se representa un desfile o un baile, es de suponer que se unan al baile. En este sentido, hay que hablar de la noción de *participación* del público.

1.3.3 Relaciones espaciales entre el público.

*El vulgo es inclinado al desorden, luego es justo
fomentar el desorden para mantenerle contento.*
Tomás de Erauso y Zabaleta

La cuestión es que a mediados del XVIII estamos en ese momento de transición entre conceptos (teatrales y políticos) de la participación a la representación. De participante a espectador. Esto tiene que ver con algo que Maravall ha hecho notar ya respecto del hecho teatral del siglo anterior:

Los públicos barrocos ya no actúan, por ejemplo, en el teatro, dentro del marco grupal o comunitario tradicional, sino conforme a pautas de conducta de tipo impersonal y anónimo. La agrupación de gente socialmente heterogénea en los corrales de comedias no era «democrática», como anacrónicamente se ha defendido, pero sí «masiva» (Maravall, 1996: 224)

Desde luego, la demografía de la ciudad propicia el anonimato y la falta de vínculos. Es algo que pasa en las ciudades hoy en día, pero habría que ver cómo son las relaciones personales y espaciales en la ciudad de Madrid del XVIII. Manuel Delgado ha puesto de relevancia la relación entre el urbanismo y los urbanizados.

Dada la evidencia de que la modelación cultural y morfológica del espacio urbano es cosa de élites profesionales procedentes en su gran mayoría de los estratos sociales hegemónicos, es previsible que lo que se da en llamar urbanidad -sistema de buenas prácticas cívicas- venga a ser la dimensión conductual adecuada al urbanismo, entendido a su vez como lo que está siendo en realidad hoy: mera requisa de la ciudad, sometimiento de ésta, por medio tanto del planeamiento como de su gestión política, a los intereses en materia territorial de las minorías dominantes (Delgado, 2011: 37).

Efectivamente, es en esta época cuando se empieza a difundir la idea de «urbanidad», y precisamente se hace desde el teatro y, en concreto, aparece en nuestra serie. En la primera parte encontramos dos veces la expresión.

Don Íñigo:	Aquí están a los pies vuestros ¹⁷⁹ , dos amigos, y criados.
Don Facundo:	Vuestra urbanidad aprecio (vv. 636-638).
Cristerna:	[a don Sebastián] Ser tan cortés mi urbanidad, que un agravio os paga con un obsequio (vv. 2047-2050).

En la segunda parte, se repite hasta cuatro veces la palabra y se explica el significado. Por ejemplo, don Manuel reacciona así ante la llegada inesperada del hijo de un amigo, en realidad Toribio trasmutado por la maga.

Don Manuel:	Hijo de mi amigo es ese, Don Pedro Honorato, a quien obligaciones cortesas debí cuando mozo. Venga a servirse de este albergue,
-------------	---

179 En la edición se sustituye esta expresión («a los pies vuestros») del manuscrito por «al orden vuestro», aún más expresiva, pues equipara orden y urbanidad.

que aunque pudiera avisarme
antes, fuerza es la corteje
nuestra urbanidad (vv. 2066-2073).

Unos versos tachados en el manuscrito, abundan en la relación entre urbanidad y cortesía:

Don Fernando: [A don Sebastián] Pero con condición sea,
que el saber que yo he cedido
quede entre los dos, porque
una cosa es, a mi juicio,
la urbanidad grata, y otra
que presuma el vulgo indigno
que es miedo y no cortesía,
que es cobardía, y no brío (a partir del v. 1823).

Y es que, como explica Manuel Delgado, debemos entender la

urbanidad identificada con la cortesía, o arte de vivir en la corte, puesto que la conducta adecuada en contextos de encuentro entre distintos y desiguales debe verse regulada por normas de comportamiento que conciban la vida en lugares compartidos como un colosal baile palaciego, en el que los presentes rigen sus relaciones por su dominio de las formalidades de etiqueta, un «saber estar» que los iguala (Delgado, 2011: 31).

Y las cuestiones del urbanismo y la urbanidad tienen una relación absoluta con el teatro, como espectáculo urbano que es, porque «orden público es orden del público» (Delgado, 2011: 51). De ahí la «orquestrada campaña para la reforma integral del teatro» (Palacios Fernández, 2003: en línea) que se llevó a cabo desde la prensa madrileña en consonancia con la política del conde de Aranda. Esta campaña, dirigida a establecer el orden en el comportamiento del público, es decir, su separación, nos indica el *desorden* de los intercambios sociales, y como las relaciones espaciales son fundamentales para fomentar un tipo u otro de relaciones sociales.

En el Madrid dieciochesco existen numerosos lugares y tiempos de encuentro e intercambio social. El teatro es uno de ellos, pero también los paseos y los mentideros. Sabemos que hay bandos -chorizos y polacos- que apoyan a una u otra compañía, lo que implica la creación de unos lazos -invisibles que se visibilizan en los lazos que portan los seguidores de cada compañía con los colores identificadores- y un sentimiento identitario. Sabemos, sobre todo, que el teatro supone la creación de una *comunidad* temporal, pero no por ello menos verdadera. Una comunidad, en el caso del XVIII, más percible que hoy en día por todas las cuestiones relatadas sobre las posibilidades de

participación e intercambio de papeles. Una comunidad que puede transformarse no en masa, como propone Maravall, sino en multitud.

Erika Fisher-Lichte (2011: 105-123) propone algunas de las teorías desarrolladas por distintos artistas y directores de escena preocupados por esta cuestión y detecta algunos elementos necesarios para formar una comunidad: la copresencia, el contacto -los espectadores y a veces los actores entran en una distancia íntima, como la denomina Hall, pero también hay contacto visual-, la celebración de un ritual -como en este caso el Carnaval, un rito de paso-, en el que el colectivo realiza algún acto de violencia simbólica -el típico apaleamiento de las comedias, por ejemplo-, la posibilidad de intercambio de papeles, la realización de alguna acción conjunta, la influencia del ritmo sobre el cuerpo de los participantes-espectadores. Todos estos elementos se dan durante el espectáculo de la comedia de magia, incluso la creación de una comunidad política -como después trabajará Piscator-, cuando un gran grupo comparte unas condiciones que desea cambiar.

2 Corporalidad.

Sí, el historiador también tiene un cuerpo, tiene sexo, género, sexualidad, color de piel. Y este cuerpo tiene un pasado, más o menos privilegiado, más o menos limitado. El cuerpo de este historiador desea confraternizar con cuerpos muertos, desea saber de ellos: ¿qué se habrá sentido al moverse entre esas cosas, dentro de esos patrones, al desear esas habilidades, al ser observado desde esas posiciones, al moverse o ser movido por esos otros cuerpos? El cuerpo de un historiador desea habitar esos cuerpos desaparecidos por motivos concretos. Desea saber dónde se encuentra, cómo llegó hasta allí, qué opciones puede tener para moverse. Desea que esos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras. Con ese fin, los cuerpos de los historiadores deambulan por los pasillos de la documentación, acercándose a ciertos ámbitos discursivos y alejándose de otros. Sí, la producción de historia es un esfuerzo físico.

Susan Leigh Foster, 2013: 16

En los últimos tiempos, el cuerpo ha tomado protagonismo en el teatro contemporáneo y en las reflexiones teatrales. Los conceptos de corporización (*embodiment*), han desplazado al de encarnación e interpretación. Se trata de poner de relieve los procesos de puesta en valor del cuerpo fenomenológico del actor en la escena, en lo que se dio en llamar teatro posdramático a partir de Lehmann (2013), frente al cuerpo semiótico del actor -es decir, la relegación del cuerpo del actor a mero portador de signos-.

He elegido proponer el estudio del trabajo del actor desde su materialidad, no por seguir la moda, sino porque encuentro numerosas concomitancias entre el planteamiento posdramático y el pre-dramático, como veremos enseguida. Esto no quiere decir que no vayamos a tratar asuntos relativos al trabajo actoral, la actuación o interpretación.

Estudiar el cuerpo, cotidiano o espectacular, de otras épocas, es una tarea muy complicada, como ha puesto de manifiesto Susan Leigh Foster (2013). Al cuerpo lo hacen las condiciones de vida, la climatología, los hábitos, la cultura, etc. Y ahí subyace el problema, como estudiosos, de la imposibilidad de comprender en el cuerpo una experiencia corporal totalmente ajena. Al cual hay que añadir el problema de la dificultad de escribir sobre los procesos corporales, incluso cuando se comprenden. La idea del cuerpo en nuestra época proviene todavía de las ideas de la modernidad, y se resumen en la separación absoluta de cuerpo y de la mente y la hegemonía de esta última sobre aquél, si bien esta concepción está empezando a cambiar. La idea que tenemos del cuerpo, como dice chistosamente sir Ken Robinson, es que sirve para desplazar la cabeza. Federici ha reflexionado sobre cómo se fue imponiendo la concepción mecanicista del cuerpo de Descartes.

Para Descartes el cuerpo humano es, también, un autómatas, pero lo que diferencia al «hombre» de la bestia y le confiere a «él» dominio sobre el mundo circundante es la presencia del pensamiento. De este modo, el alma, que Descartes desplaza del cosmos y de la esfera de la corporalidad, regresa al centro de su filosofía dotada de un poder infinito en la forma de razón y voluntad individuales [...] Al estar divorciado de su cuerpo, el yo racional se desvinculaba ciertamente de su realidad corpórea y de la naturaleza. Su soledad, sin embargo, iba a ser la de un rey: en el modelo cartesiano de la persona no hay un dualismo igualitario entre la cabeza pensante y el cuerpo máquina, sólo hay una relación de amo/esclavo, ya que la tarea principal de la voluntad es dominar el cuerpo y el mundo natural. En el modelo cartesiano de la persona se ve, entonces, la misma centralización de las funciones de mando que en ese mismo periodo se estaba dando a nivel del Estado: al igual que la tarea del Estado era gobernar el cuerpo social, en la nueva subjetividad, la mente se convirtió en soberana.

Con la institución de una relación jerárquica entre la mente y el cuerpo, Descartes desarrolló las premisas teóricas para la disciplina del trabajo requerida para el desarrollo de la economía capitalista. La supremacía de la mente sobre el cuerpo implica que la voluntad puede (en principio) controlar las necesidades, las reacciones y los reflejos del cuerpo; que puede imponer un orden regular sobre sus funciones vitales y forzar al cuerpo a trabajar de acuerdo a especificaciones externas, independientemente de sus deseos [...] Aún más importante es que la supremacía de la voluntad permite la interiorización de los mecanismos de poder [...] Su comprensión de la dinámica del autocontrol llevaría a la construcción de un nuevo modelo de persona, en el que el individuo funcionaba a la vez como amo y como esclavo [...] Como ha demostrado Foucault, la mecanización del cuerpo no sólo supuso la represión de los deseos, las emociones y las otras formas de comportamiento que habían de ser erradicadas.

También supuso el desarrollo de nuevas facultades en el individuo que aparecerían como *otras* en relación al cuerpo y que se convertirían en agentes de su transformación. El producto de esta separación con respecto al cuerpo fue, en otras palabras, el desarrollo de la *identidad* individual, concebida precisamente como «alteridad» con respecto al cuerpo y en perpetuo antagonismo con él (Federici, 2011: 205-211).

El triunfo en la asunción social de esta manera de entender la propia persona daría lugar a la *sociedad disciplinada* que estudió Foucault en el ya clásico *Vigilar y castigar*. La cuestión es que todas estas nociones que, como decimos, hoy en día están plenamente asumidas socialmente, no lo estaban tanto entonces, o así se desprende del teatro de la época. De ahí que podamos entender el conflicto sobre estilos interpretativos como un conflicto sobre usos corporales. El estilo antiguo o *histrionismo* sería mimesis de una forma de comportamiento corporal exagerado, desorganizado, incluso impúdico. El denominado estilo *natural* neoclásico sería contenido, ordenado, decoroso. El problema de la naturalidad, que tanto se plantea en la época, podría ser más bien el de naturalizar un determinado control sobre el cuerpo.

2.1 Actores.

Coreografiar la historia, por tanto, es en primer lugar asegurarse de que la historia está hecha por cuerpos, y luego reconocer que todos esos cuerpos, al moverse y documentar sus movimientos, al aprender sobre el movimiento pasado, conspiran continuamente juntos y son objeto de conspiración.

Susan Leigh Foster, 2013: 22

César Oliva nos recuerda cómo durante siglos la creación de las obras dramáticas no dependía solo de la imaginación del autor «sino de las circunstancias que rodeaban a la compañía para la que escribían» y que, por eso, «no se puede hablar de arquetipos de la comedia española sin advertir los perfiles de los actores que los encarnaban en el escenario» (Oliva, 2005: 425).

Efectivamente, Nicolás González Martínez cumplía absolutamente con esta afirmación. Escribió, como hemos dicho, exclusivamente para la compañía de José Parra. Su relación con la misma era muy estrecha, llegando a desempeñar funciones más allá de la mera provisión de textos. Él era quien establecía los repartos, cosa que no siempre era tan automática como pueda parecer dada la estructura de la compañía. Por sus manuscritos queda claro que, al menos en ocasiones, el autor hace una propuesta previa, mientras que en otros casos se trata de una constatación a posteriori. En el ejemplar autógrafo de la tercera parte de la serie, tras la atribución de personajes a

los actores, añade «O como mejor pareciese a la compañía», lo que da a entender que esta es previa a la presentación del texto a la misma.

Para entender los personajes de la serie y su presentación en escena, es fundamental, por lo tanto, conocer quiénes y cómo eran los actores que los representaron, sus peculiaridades físicas y cualidades interpretativas. El actor era, de algún modo, co-dramaturgo y, en todo caso, co-creador.

2.1.1 Compañía de Parra y reparto.

Las tres primeras partes de la serie, como hemos dicho, se estrenaron entre las temporadas 1741-1742 y 1742-1743. En el legajo 1-415-4 del Archivo de Villa de Madrid se encuentran los contratos de las compañías para ambas temporadas. Las *Obligaciones y contratos hechos por las dos compañías de representantes para la diversión del público en el año del administrador de 1741 a 1742* fueron aprobadas por el Cardenal de Molina y nombra como autores a Parra y Palomino. Es la primera temporada en la que es autor Palomino y la segunda de Parra. En la temporada 1739-1740 lo habían sido Inestrosa y San Miguel y, en la de 1740-1741, Manuel de San Miguel y José Parra.

El 30 de marzo de 1741 se firmaban las «Obligaciones de Parra para el año 1741 hasta Carnestolendas de 1742» y las «Obligaciones de Palomino». Las compañías estaban formadas por:

PARRA

Damas:

1. Petronila Jibaja,
2. María Antonia de Castro.
3. Rosa Rodríguez
4. Catalina Pacheco
5. Bernarda de Villaflor (partiendo con 6ª)
6. Isabel Camacho (partiendo con 5ª)
7. Teresa Paz

Galanes:

1. Manuel de Castro

PALOMINO

Damas:

1. Francisca Vallejo, la Palomina.
2. Agueda de la Calle.
3. Rita de Orozco.
4. María Hidalgo.
5. Petronila Ordóñez
6. María Campano
7. Juana Vázquez

Sobresaliente: Ana de Camacho

Galanes:

1. Manuel Guerrero

2. Ramón Verdugo
3. Jose Parra
4. Antonio de la Paz
5. Matías de Morales
6. Luis Parra
7. Francisco Pacheco

Barbas:

1. Juan López
2. Juan Plasencia

Graciosos:

1. Félix Ramírez
2. Pedro Vicente de Rueda

Vejete: Manuel Garcés.

Sobresaliente: Felipe Calderón.

Músicos:

1. Manuel Ferreira
2. Luis Rulle

Apuntador: Pedro Jiménez.

Cobrador: Manuel Avecilla?

2. Gaspar de Guzman
3. Juan Manuel Ángel
4. Matías Orozco
5. Vicente Vallejo
6. Joseph Campano

Parte de por medio: Cristobal Palomino

Barbas: (Partiendo)

1. Antonio Palomino
2. Dionisio de la Calle

Graciosos:

1. Francisco Rubert
2. Nicolás Moro

Sobresaliente: Manuel Joaquín

Vejete: Joseph Rivas.

Musicos:

1. Antonio Guerrero
2. Antonio Palomino (el menor)

Apuntador: Fernando Ribero

Parte de por medio Alejandro Guzmán

Cobrador: Vicente Guerrero?

Las Obligaciones y contratos hechos por las dos compañías de representantes para la representación del año 1742 a 1743 (AHM 1-415-4) nombraban como autores a los mismos de la temporada anterior -aunque según Andioc y Coulon (1999: 207), son autores Parra y San Miguel-, pero había algunos cambios en la formación de las compañías, que quedaban así:

PARRA

Damas:

1. Petronila Jibaja,
2. María Antonia de Castro.
3. Rosa Rodríguez
4. Catalina Pacheco
5. Isabel Camacho.

PALOMINO

Damas:

1. Francisca Vallejo, la Palomina.
2. Agueda de la Calle.
3. Rita de Orozco.
4. María Hidalgo.
5. Francisca La Granda.

6. Agustina Molina.

7. Rosalía Parra.

Galanes:

1. Manuel de Castro

2. Ramón Verdugo

3. Jose Parra

4. Nicolás de la Calle.

5. Antonio Pacheco

6. Luis Parra

7. Francisco Pacheco

Barbas:

1. Juan López

2. Juan Plasencia

Graciosos:

1. Félix Ramírez

2. Pedro Vicente de Rueda

Vejete:

Sobresaliente: Felipe Calderón, luego sustituido por Manuel Joaquín.

Músicos:

1. Manuel Ferreira

2. Luis Rulle

Apuntador. Pedro Jiménez.

Cobrador: Manuel Avecilla.

6. María Estremera.

7. Sobresaliente: Josefa Narciso.

Galanes:

1. Manuel Guerrero

2. Gaspar de Guzman

3. Juan Manuel Ángel

4. Matías Orozco

5. Francisco de la Calle

6. Fernando Oliveros

7. Vicente Vallejo.

Barbas: (Partiendo)

1. Antonio Palomino

2. Manuel Joaquín.

Graciosos:

1. Francisco Rubert

2. Cristobal Palomino. Luego sustituido por Román Garci Lasso.

Sobresaliente: Pascual Laurel.

Vejete: Joseph Rivas.

Musicos:

1. Antonio Guerrero.

2. Joseph Cerquera.

Apuntador: Isidro Monzín.

Cobrador: Vicente Guerrero.

José de Parra accedió al puesto de autor en la temporada 1739-40, como hemos dicho, pero algunos de sus actores, y él mismo, llevaban muchos años trabajando para los teatros de Madrid en las distintas compañías que cada año se formaban¹⁸⁰. Petronila Jibaja empezó en la capital hacia el año 1715, en la compañía de José de Prado, como segunda dama, puesto en el que permaneció hasta la muerte del autor -y su marido-, en 1724. En la misma compañía, al menos desde 1720, trabajaba Rosa Rodríguez, todavía soltera, como sexta dama, Manuel Joaquín como sobresaliente, Ramón

¹⁸⁰ La información que doy a continuación proviene de *Fuentes XII* y distinta documentación del Archivo de Madrid, principalmente de AVM 1-415-4. Como casi toda está recogida en *Fuentes XII*, sólo aportó las signaturas de la documentación del Archivo que no aparece en este volumen.

Verdugo como tercer galán y Manuel de Castro como cuarto. Éste había estado el año anterior en la compañía de Sabina Pascual, en la que también estaba Matías de Morales como quinto. En la temporada siguiente, mientras Verdugo iba a la compañía de Parra, Morales iba a trabajar a la de Juan Álvarez, junto al músico Manuel Ferreira. Todos ellos siguen en la compañía de Prado durante las siguientes temporadas -con el único cambio de que Rosa Rodríguez pasa a ser quinta y después cuarta dama en 1723- hasta la muerte del autor. En 1723 se incorpora Juan López y en 1724 sustituye a Prado como autor Manuel de San Miguel, siguiendo los mismos actores mencionados en la compañía. Hacia 1730 se incorpora a las compañías Juan Plasencia, que en 1733 está en la compañía de Juana de Orozco con Manuel Joaquín y Félix Ramírez. Ese mismo año, en la de Manuel de San Miguel, además de Petronila Jibaja, Manuel de Castro, Ramón Verdugo, Matías de Morales y Juan López, se encuentran también María Antonia de Labaña (después adoptará el nombre de María Antonia de Castro), José Parra y su mujer, Bernarda de Villafior, y el músico Luis Rullé. Rosa Rodríguez, que en 1730 había sido traída a Madrid desde Lisboa, desaparece también este año. En 1735 todos los actores mencionados, que después estarán en la de Parra, se reparten entre las dos compañías de San Miguel y Cerquera. Se incorpora Isabel Camacho, hija de Vicente Camacho. La siguiente temporada fueron autores José Garcés y Manuel de Castro. De la temporada 1737-38, se conserva (AVM 4-124-1) una lista de 4 de marzo en la que aparece como autor Cerquera y otra idéntica de 5 de marzo en la que el autor es José Garcés, aunque finalmente se hará cargo de la misma Ignacio Cerquera (según Andíoc y Coulon, 1999: 190) y en ella aparecen Petronila Jibaja (primera dama), Rosa Rodríguez, (tercera), Matías de Morales (cuarto galán), Juan López (primer barba), Juan Plasencia (segundo) y Félix Ramírez (segundo gracioso). La compañía actúa alternativamente en uno y otro teatro. Esa misma temporada, se forma una compañía de operistas femenina para ejecutar cuatro o cinco óperas, en la que trabajan, además de otras actrices-cantantes de la otra compañía, Rosa Rodríguez, María Antonia de Castro y Bernarda de Villafior. También participan José de Parra y Manuel de Castro. La temporada siguiente 1738-39, se harán cargo de las compañías Juana Orozco y Antonio Inestrosa. Los actores que antes estuvieron en la compañía de Miguel de San Miguel pasan a la de Inestrosa, si bien se conserva una lista sin fecha que da como autor a San Miguel (AVM 3-476-5). Están en ella los mismos actores excepto Matías de Morales, aunque sí está Manuel Joaquín. Es la primera vez que aparece en los documentos Joaquín Álvarez, marido de Rosa Rodríguez y tramoyista jefe de la compañía, haciéndose cargo de los asuntos de su mujer. Esta temporada hubo problemas en la compañía de San Miguel, así que la siguiente temporada 1739-40 costó formarlas de nuevo. Se incorpora esta temporada a la compañía Catalina Pacheco, menor de edad. José de Parra será autor por primera vez en la temporada 1740-41. Ese año se hace venir de Granada al músico Manuel Ferreira. Las listas de las dos compañías

son:

1740-1741.

PARRA

Damas:

1. Petronila Jibaja
2. María Antonia de Castro
3. Rita de Orozco
4. Antonia de Fuentes
5. Bernarda de Villaflor
6. Catalina Pacheco
7. Antonia Hernando
8. Vicenta Hernando

Galanes:

1. Manuel de Castro
2. Ramón Verdugo
3. José Parra
4. Matías de Morales
5. Antonio Villaflor
6. Luis Parra
7. Francisco Pacheco

Barbas:

1. Juan López
2. Dionisio de la Calle

Graciosos:

1. Francisco Rubert
- 2.

Vejete: Manuel Garcés.

Sobresaliente: Felipe Calderón.

Músicos:

1. Manuel Ferreira
2. Luis Rulle

Apuntador. Pedro Jiménez.

PALOMINO

Damas:

1. Francisca Vallejo, la Palomina.
2. Agueda de la Calle.
3. Rosa Rodríguez
4. María Hidalgo.
5. Isabel Camacho

Sobresaliente: Josefa Manuela

Galanes:

1. Manuel Guerrero
2. Gaspar de Guzman
3. Juan Manuel Ángel
4. Matías Orozco
5. Francisco de la Calle

Sobresaliente: Manuel de Acuña

Barbas: (Partiendo)

1. Antonio Palomino
2. Juan Plasencia

Graciosos:

1. Félix Ramírez
2. Cristobal Palomino

Sobresaliente: Felipe Calderón

Vejete: Joseph Rivas.

Musicos:

1. Antonio Guerrero
2. Antonio Palomino (el menor)

Cobrador: Manuel Avecilla?

Apuntador: Fernando Ribero

Parte de por medio Alejandro Guzmán

Cobrador: Vicente Guerrero?

En el año 1741, los gastos diarios de la compañía de Parra son de 310 reales. Entre los gastos está el dinero que se paga a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la compañía, al guardarropa, a la cobradora de mujeres, limosnas, carteles, apuntador y transportero. Los gastos diarios de Palomino son de 305.

La temporada siguiente, como hemos visto, hay una cierta renovación de las compañías. En concreto, a la de Parra se incorporarán Nicolás de la Calle y su mujer Agustina de Molina, traídos de Murcia. La compañía permaneció estable durante varias temporadas, hasta 1745, en que Petronila Jibaja pasa a la otra compañía como autora (ocuparía ese puesto dos temporadas). Parra siguió como autor hasta su jubilación en la temporada 1759-60 y murió a finales de 1761. En 1760 se hizo cargo de la compañía José Martínez Gálvez.

Reparto

En el manuscrito autógrafo de Nicolás González Martínez que fue propiedad de Agustín Durán y ahora se conserva en la BN con signatura: RES/60, aparece el reparto de la segunda y tercera partes de *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, para los estrenos en 1741-1742¹⁸¹. A continuación, el cuadro comparativo:

PARTE 2:

Cristerna:	Señora Petronila.
Doña Juana:	Señora María Antonia.
Inés:	Señora Rosa.
Isabel:	Señora Catuja,

PARTE 3:

Cristerna:	Sra. Petronila Gibaja.
Madama Margarita:	Sra. María Antonia de Castro.
Inés:	Sra. Rosa Rodríguez.
Genara:	Sra. Catalina Pacheco.

181 La primera parte de la serie se estrenó en octubre de 1741, las reposiciones señaladas por Calderone (1983a) son: del 12 al 22 de febrero de 1746, en el Coliseo de la Cruz, por la compañía de José Parra, del 31 de enero al 9 de febrero de 1755 y del 13 al 19 de mayo de 1758, ambas en el Coliseo del Príncipe también por la compañía de Parra. La segunda parte se estrenó del 24 al 30 de noviembre de 1741, en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Parra, y se repuso el 4 de febrero de 1747, en el Coliseo de la Cruz. No consta la compañía pero podemos deducir que fue también la compañía de Parra. La tercera parte se estrenó del 18 de octubre al 24 de octubre o 2 de noviembre de 1742 por la compañía de Parra, de nuevo. Calderone señala que hubo una reposición el 30 de noviembre de 1747.

Don Sebastián:	Manuel de Castro.	César:	Sr. Castro.
		El conde:	Sr. Nicolás de la Calle.
Don Fernando:	Joseph Parra	Alejandro:	Sr. Parra.
Don Manuel:	Juan López	Mauricio:	Sr. Juan López.
Toribio:	Juan Plasencia.	Toribio:	Sr. Plasencia.
Polilla:	Felix Ramírez.	Macarrón:	Sr. Ramírez.
Ibáñez:	Pedro Vicente.	Octavio:	Sr. Pedro Vicente.
Juan Chamorro:	Ramón Verdugo.		
		Dioses:	
		Júpiter:	Sra. Rosa.
		Cupido:	Sra. Pacheco.
		Venus:	Sra. Camacho.
		Diana:	Sra. Agustina.
		Juno:	Sra. Plana.
		Ceres:	Sobresalienta.
		Apolo:	Sr. Nicolás de la Calle.
		Marte:	Sr. Antonio Pacheco.
		Mercurio:	Sr. Luis Parra.
		Neptuno:	Sr. Manuel Joaquín.
Ninfas:	Señora Isabel Camacho Gertrudes de Ribas, Gertrudes Verdugo, Ana María, la de Paz y la chica de la Rita	Ninfas:	Sra. Camacho, Sra. Agustina, Sra. Plana y sobresalienta.
Acompañamiento:	Paz, Pacheco, Luis Parra y los otros.	Matachines:	Sr. Nicolás de la Calle. Sr. Antonio Pacheco. Sr. Luis Parra. Sr. Manuel Joaquín.

De este cuadro, y la composición de la compañía para la temporada 41-42, podemos deducir el reparto de la primera parte:

Cristerna: Señora Petronila Jibaja, La portuguesa (1ª dama)

Doña Mencía:	Señora María Antonia de Castro (2ª dama)
Inés:	Señora Rosa Rodríguez, La galleguita (3ª dama)
Manuela:	Señora Catalina Pacheco, La Catuja (4ª dama)
Doña Paula:	Bernarda de Villafior (5ª dama)
Don Sebastián:	Manuel de Castro (1º galán)
Juan Chamorro:	Ramón Verdugo (2º galán).
Don Facundo:	Joseph Parra (3º galán)
Don Íñigo:	Juan López (1º barba)
Toribio:	Juan Plasencia. (2º barba)
Polilla:	Felix Ramírez (1º gracioso)
Dos Ninfas:	María Rosa Rodríguez Catalina Pacheco, La Catuja. ó Señora Isabel Camacho (6ª dama) Teresa Paz (7ª dama)
Alguaciles. :	Antonio de la Paz (4º galán), Luis Parra (6º galán) Francisco Pacheco (7º galán)
Música:	1º Manuel Ferreira, 2º Luis Rullet.

Aunque no figuran en la composición de la compañía para la temporada 1741-1742, vemos que Gertrudes de Ribas, Gertrudes Verdugo, Ana María la de Paz y la chica de la Rita trabajaron en la segunda parte, estrenada un mes después, como sobresalientas. Puede ser que alguna hiciera de ninfa en vez de Teresa Paz. En cuanto a los hombres, pudieron hacer de alguaciles también Matías de Morales (5º galán), Pedro Vicente de Rueda (2º gracioso), el sobresaliente, Felipe Calderón, y/o el Vejete, Manuel Garcés.

2.1.2 Poesía de «un ingenio forastero a la señora Palomina».

En el volumen de manuscritos ya mencionado: *Colección de poesías del siglo XVIII*, BNE MSS/3713, ff. 111r-118r.¹⁸², hay un poema sin datar que habla sobre las dos compañías de la ciudad, una de ellas, precisamente, la de Parra. Por las actrices y actores a los que alude, sin duda está

182 La página 119v es una lista de actores.

escrito en la temporada 1742-43. No existen críticas teatrales de esta época, así que el documento es interesante para conocer más datos del arte interpretativo y de los actores.

Hallándose cierto ingenio forastero en casa de la señora Palomina¹⁸³ sumamente favorecido de sus políticas expresiones, y instado de los circunstantes dijese algo de repente a otra dama; en esta consecuencia dijo los versos siguientes.

Soneto.

La primera vez que vi prodigio tanto
como en ti se conjunta, y atesora,
representaste a Circe encantadora
árbitro de los Reinos del Espanto,
sorpreso mi discurso de tu encanto,
de tu deidad la jerarquía ignora,
al ver que, cuando ríe, o cuando llora,
conmueve el Cielo con su risa, o llanto,
y dije no se aplaudan los primores
de la Navas¹⁸⁴, la Torres¹⁸⁵, la Sabina¹⁸⁶,
que ante Francisca fueron inferiores,
porque la habilidad más peregrina
solo puede aspirar a los honores
de merecer alzarle una cortina.

Décimas.

Luego el Tetrarca siguió
no es ponderación señores,
los celestes esplendores
su lucimiento eclipsó,
tal prodigio no se vio
en cuantos en sí contiene
el Orbe, aplaude, y obtiene;
pues si presente se hallara
aún a Mariene ajara
la imagen de Mariene.

El tercero de su afrenta
fue su tercero Laurel¹⁸⁷,
y a la escena del papel
brillos tu manejo aumenta
en ella el Galán lamenta
su desprecio, y su desdén;
y sintiendo igual vaivén

183 Francisca Vallejo, mujer de Antonio Palomino.

184 Se refiere a María de Navas, primera dama de los teatros de Madrid en las primeras décadas del siglo XVIII.

185 Manuela de Torres, primera dama de los teatros de Madrid en las primeras décadas del siglo.

186 Sabina Pascual, actriz y autora de compañía en las primeras décadas del siglo.

187 Seguramente se refiere a Pascual Antonio Laurel, conducido a la capital desde Cádiz el 1 de marzo de 1742. En el contrato de constitución de la compañía aparece ocupando la parte de sobresaliente.

mi atención cuando le oí
Violante, yo estoy sin mí¹⁸⁸
dije (absorto) y yo también.

En tu beldad solamente
como objeto portentoso
hábil se mira lo hermoso,
lo bello se ve sapiente,
viva, y triunfe eternamente
tan Divina propiedad,
donde sin contrariedad
de la regla en excepción
forman admirable unión
belleza, y habilidad.

Lo que extrañan mis ideas,
(y aún viéndose no se cree),
es ver que haya quien gallee
a donde tú cacareas
viejas pasmadas, y feas
emulan tus rosiclères;
pero en tales procederés
el pararse es necesidad,
que tú en fin eres deidad,
y otras menos que mujeres.

Tú, y la Rosa¹⁸⁹ en mi opinión
sin terciar otras algunas
sois en Madrid las columnas
de la representación.
Unas si fueron, no son,
otras dicen, van a ser,
conque en prudente entender,
unas con sus artificios
son deshechos edificios,
y otras, casas por hacer.

Dejar declarado, es justo,
exime de su acrimonia
mi voto a María Antonia¹⁹⁰,
como alhaja de mi gusto
pues si a realidad me ajusto
su hermosa soberanía,
todo defecto desvía,
y a su conjunto gentil
no le falta más perfil,
que mudar de compañía.

188 No sé a cuál de las obras de la temporada se refiere. Sin duda a una de gran espectáculo.

189 María Rosa Rodríguez, tercera dama de la compañía de Parra.

190 María Antonia de Castro, segunda dama de la compañía de Parra.

Tú Francisca una por una
en los timbres te acomodas,
eres exceso de todas,
luciendo, como ninguna,
y por no hacer importuna
la obsequiosa claridad
con que aplaudo tu beldad,
ni tu culto hacer odioso,
de tu congreso lustroso
hablaré en suerte, y verdad.

Pues si advierto en lance igual
tu complacencia en mi asunto
declararé aqueste punto,
que es punto muy substancial;
cala, y cata, haré formal
con mi pandero, o guitarra
(sin hiperbólica marra)
de tu cómica unidad
en la fiel conformidad,
que definí [sic] la de Parra¹⁹¹.

De ti he dicho lo que siento,
aunque siento más que digo,
por tierra mi rumbo sigo,
y tú eres el firmamento;
unir extremos, no intento,
que a los humanos destinos
juntar númenes divinos
es la motejada unión
del acto de contrición,
y coplas de Caláinos¹⁹².

Águeda¹⁹³ es muchacha hermosa
de más que mediana planta,
muy buena representanta,
petrimetra rigurosa,
su voz no es muy sonora,
mas no pendiendo de sí
tal defecto, digo aquí,
que sin contienda, o litigio
su voz no es ningún prodigio,
mas todo lo demás sí.

La Narciso¹⁹⁴ no es ajena

191 José de Parra.

192 Caballero andante ficticio en el *Romance del moro Caláinos*.

193 Águeda de la Calle, mujer de Julio Ángel.

194 Josefa Narciso, mujer de Antonio Blanco.

de la linea Narcisal,
porque en pensil teatral
es hoy cándida Azucena;
en su conjunto encadena
habilidad conocida,
aunque no es bien recibida
su alabanza en realidad,
no es prueba de habilidad
ser en Madrid aplaudida.

La Rita¹⁹⁵ ninguna ignora,
que en su cómico saber
es, ha sido, y puede ser
de sus Cátedras Doctora,
y pues nada se desdora
con ninguna errada muestra
es lástima, que en siniestra
forma, quieran intentar
las Discípulas borrar
la fama de su Maestra.

La Hidalgo¹⁹⁶ es suma grandeza
lo que toca en su ejercicio
non plus ultra del canticio
hasta aquí de la belleza
en ella es naturaleza
toda gloria artificial;
pues obrando natural
sin cuidadoso incentivo
es maravilloso archivo
de donaire, gracia, y sal.

La Francha¹⁹⁷ ha ya muchos días
que conozco sus primores,
aunque dementes errores
tengan sus gracias por frías;
y algunas señoras mías,
que hablan de ella con soflamas,
mucho más en toda esfera
no lograrán ahí afuera
hacerle las cuartas Damas.

La Estremera¹⁹⁸ ya se sabe,
que en agasajo ni en coz
allí no hay más, que una voz
en modo leve, ni en grave;

195 Rita Orozco, hermana de Juana y Matías Orozco.

196 María Hidalgo, mujer de Manuel Guerrero.

197 Francisca Lagranda, mujer de Julio de Fuentes.

198 María Estremera, mujer de José Segura.

Esta es justo, que se alabe,
cuando su tiple se aclama,
y pues todo Autor la llama,
por haberla menester,
es claro, llega a tener
buena voz, y mejor fama.

Las otras sobresalientes
que de teatro en las fiestas
he visto, son bien dispuestas,
hábles, y suficientes,
personajes no indecentes,
bien parecidas muchachas,
que sin conocidas tachas,
ni defectos singulares
pueden ocupar lugares,
de Agustinas¹⁹⁹ y Camachas²⁰⁰.

Guerrero es a mi entender
sin desvelo, y sin afán
de mano de dios Galán,
y sino váyanlo a ver;
él por sí no ha menester
para lucir en su empleo
más que el perfecto trofeo,
que en él se llega a mirar,
y sabe representar,
como si fuera muy feo.

Señores en conclusión
se admiten tales manejos,
hacer los Galanes, viejos,
las Barbas para qué son:
fuerza es que cause irrisión
en la Cómica invectiva
ver una fantasma viva
sobreponiendo el desguince,
hacer acciones de a quince
con sesenta para arriba.

Gaspar de Guzmán incluye
gran recámara allá dentro
de toda sapiencia es centro,
mas de lo bonico huye;
nada importa, pues arguye
en todo comprender,
que sin haber menester,
nunca el hermoso compás

199 Agustina Molina, sexta dama de la compañía de Parra.

200 Isabel Camacho, quinta dama de la compañía de Parra.

lo galán está de más
en el que lo sabe ser.

En Ángel también se unieron
propiedades primorosas,
aunque es en algunas cosas
Ángel de los que cayeron;
nativas en él se vieron
innatas afectaciones,
tiene buenos relumbrones
y lo que en su voz no expresa
cuando baila a la francesa
lo explica con los talones.

Matías Orozco ostenta
en su puntual esmero,
que es pieza de buen tablero,
siendo Orozco a buena cuenta;
el verso distingue y sienta,
la facha no es mal forjada,
y en los cuartos colocada,
su persona es hoy probado,
que está muy proporcionado
un buen tercio de su espada.

Francho de Calle es buen chico
medido representante,
y sainetista brillante,
a cuya parte me aplico,
no perderá por su pico
nada que en él llegue a verse,
ni dejará de entenderse
lo que quisiere decir,
porque en él se podrá oír
lo que no pueda leerse.

Los Barbas en sus facciones
tienen rasgos peregrinos,
porque los dos Palominos
son abonados pichones;
siempre la juegan de hombrones,
y afectando caduqueces,
yo sé, que más de dos veces
en el contrapuesto bando
alguien que está moceando,
cambiará por sus vejeces.

Francho es gracioso sin suelo
chistoso a más y mejor,
su pimienta superior,

y su sal de la del Cielo;
en su labio coge vuelo
la gracia más enterrada,
y sin excederse en nada,
muestra en su ciencia estudiosa,
una identidad graciosa,
sin parte de bufonada.

Al músico en mis versiones²⁰¹
no digo nada este día,
cuando opuesta Compañía
busca sus composiciones;
pues estas comprobaciones
son evidentes Testigos
de cual lugar sus Amigos
le darán en cuanto digan,
cuando sus obras mendigan
sus opuestos enemigos.

Los teatros son lucientes
sin las trazas inauditas
con que dispone Tetitas²⁰²
mil actos inconsecuentes;
y en reflexiones prudentes,
aunque llegue a palmearse
el continuo trasmutarse
de toda escénica idea,
nadie aplaude, que se vea
lo que no puede mirarse.

Nada hay que merezca apodo
grande en la sabia porfía
de una y otra compañía,
y tú eres mejor, que todo,
y a declarar me acomodo,
que de Pretona²⁰³, y su hastío
cualquier elogio desvío,
pues si en las pullas, que ensarta,
dice, está de elogios harta,
la puede despachar el mío.

Perdona Francisca bella,
si en tu digna aclamación
mi tibia ruda expresión
tanto esplendor atropella:
tu planta mi labio sella,
y usando de tu derecho,

201 Sin duda se refiere a Antonio Guerrero.

202 Escenógrafo y constructor de decorados.

203 Petronila Jibaja.

si tu gusto satisfecho
no dejare, algún capricho,
que se tenga por no dicho,
que yo lo doy por bien hecho.

Este autor forastero alaba a Francisca Vallejo, *La Palomina*, esposa de Antonio Palomino y primera dama de su compañía. Podemos suponer que mucho de lo que afirma está motivado por la situación: halagar a la *Palomina*, pero hay algunos datos que parecen objetivos, o al menos ajenos al propósito panegírico.

Las mejores fuentes para conocer a los actores del XVIII son, además de este poema, los documentos del Archivo de Villa de Madrid y los textos de los géneros breves, en los que las propias personas de los actores aparecen como protagonistas. Un ejemplo interesantísimo aparece en *El desprecio vengado*, en el que la primera dama y galán tienen el siguiente diálogo, con referencias al tiempo en que se hizo el entremés -el corpus-, a la relación entre galán y dama, etc.:

Pereira:	Si en las comedias sufres mis reveses aguanta, perro, azotes de entremeses.
García:	¡Ay ingrata! ¡Ay cruel! Si verdad hablo, no ha mucho, para mí, que fuiste el diablo.

En concreto, me centraré en la obra de Nicolás González Martínez porque define cómo veía el autor a sus colaboradores actores.

2.1.3 Datos de los actores.

2.1.3.1 Los gallegos.

Llama la atención el título de la serie: *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, con sus variantes: *A falta de hechiceros quieren serlo aún los gallegos*, *Cuando hay sobras de hechiceros*, etc. Los gallegos que quieren ser hechiceros son tres: Cristera, la maga protagonista de Lugo, Inés, la criada maga de Pontevedra y Toribio, el gracioso de Mondoñedo. Así pues, al contrario de otras comedias en las que el protagonismo se señala ya en la singularidad del título, ama y criados aparecen mezclados y revueltos en este, anunciando lo que pasará en la serie: ama y criados intercambiarán papeles y vivirán en relativa igualdad.

Los actores que interpretaron los personajes gallegos de la serie son, como hemos dicho: Petronila Jibaja, *La Portuguesa* (Cristerna), Rosa María Rodríguez, *La Galleguita* (Inés) y Juan Plasencia, especialista en personajes de gallegos (Toribio). Por los apodos de Rosa Rodríguez y de Petronila Gibaja, y la especialización de Plasencia, podemos deducir que Nicolás González Martínez decidió escribir un texto y unos papeles en que las actrices pudieran lucir sus dotes en la interpretación, el canto y el baile o la acrobacia, pero también su acento, o simplemente su origen, que todos conocían. También podemos entender el título como un homenaje a tres actores igualmente grandes y cuya jerarquía era imposible de establecer. Recordemos que la tercera dama hacía la graciosa y que María Ladvenant afirmaba en 1763 que la graciosa y el galán «son las partes más principales, que constituyen el todo de la compañía» (Cotarelo, 2007: 81). Aunque esta afirmación fuese realizada por unas circunstancias concretas, sí da cuenta de que el ordinal que se pone a los diferentes papeles no significa necesariamente una distinción jerárquica sino cualitativa, y que el favor del público no tenía porqué recaer necesariamente en los «primeros».

2.1.3.1.1 Petronila Jibaja, *la portuguesa*.

El papel de Cristerna, en las tres primeras partes, lo desempeñó Petronila Jibaja (1692-1763), conocida como *La Portuguesa*. Hija natural del actor Pedro Quirante, vivió y trabajó varios años en Portugal, de ahí el apodo, y volvió a Madrid rica en alhajas, ropas y adornos, parece que por haber sido amante del rey Juan V, lo que motivó también su expulsión del reino vecino. Aparece en las compañías de Madrid en 1715, y en 1728 es primera dama de la de Manuel de San Miguel. Estuvo casada con el también actor y autor de compañía José de Prado, quien murió hacia 1724. Durante varias temporadas fue primera dama en la de Parra y también llegó a ser autora de compañía. En todo caso, trabajó en los escenarios de Madrid sin interrupción hasta 1750, en que cumplía 58. Cotarelo se maravilla de que el público no se cansase de ver y oír durante 35 años a la misma persona en el mismo tipo de papeles. El poema manuscrito al que me he referido confirma que Petrona (Petronila Jibaja), es constantemente elogiada en su época, hasta el punto de que a ella le resultaba molesto (fuese esto verdad o fingido). Según José de Parra, destacaba «en los papeles tiernos» (Directoras, 2003: 1507). Por su parte, Nipho alaba:

Los suaves finales de los versos de la famosa Petronila [...] Conservan los ojos que le vieron la idea de la majestad y grandeza de alma con que se mentía señora, y no señora como quiera, sino de las de primera jerarquía; todavía se siente el corazón tocado de la entereza o ternura, y de aquellos afectos dulces o fuertes que según el caso o lance excitaba, con virtud casi mágica, el asombro de los espectadores (Cotarelo, 2007: 92).

El estudio *Directoras en la historia del teatro en España*, dice que fue autora de compañía entre 1745 y 1747, y por lo tanto protodirectora, y aporta una lista de las obras estrenadas por entonces, sin recoger, sin embargo, las reposiciones de nuestra serie.

En AV se conservan muchísimos documentos con referencias de ella. Además de sus menciones en las listas de compañías hay documentos en los que se especifican sus diferentes emolumentos y ayudas de costa. Son interesantes algunos de ellos pues incluyen algunas apreciaciones sobre su trabajo. En un documento sin fecha pero que debe de ser de 1724-25, temporada en la que eran autores Ignacio Cerquera y Manuel de San Miguel, hay una petición de ayuda de costa de Petronila por varias razones, «no siendo la menor parte el lucimiento y propiedad con que siempre se ha puesto en el tablado y vestido sus papeles» (AV 3-471-2). Cuando la convocan para formar parte de las compañías el 2 de abril de 1738,

dijo que mediante los accidentes que ha padecido y que asisten procedidos de sus enfermedades y que en el dilatado tiempo de más de 21 años que ha servido en la representación al público de esta corte ha trabajado lo posible en saber y aprender los papeles que la han correspondido como primera dama, y que sin tener este caudal enteramente le es impracticable poder concurrir a la representación por los motivos expuestos y no parecer regular ni de razón se le prive del beneficio del haber de su caudal ni el que se le siga el preciso trabajo de quererse que nuevamente vuelva a ejecutar lo que no le es posible. Y que sin embargo, por servir a s[u] em[inenci]a a que está propensa en cuanto alcancen sus fuerzas está pronta a la representación entregándosele todas las comedias que tiene estudiadas y corresponden a su caudal (AV 3-476-9).

En 1740 Petronila Jibaja, primera dama de la compañía de Parra, solicita una «gratificación en atención a los crecidos gastos que me han ocasionado en la nueva formación de compañía» (AV 3-410-309). Le conceden tres mil reales de vellón el 1 de mayo de 1740. Al año siguiente, en la temporada 1741-42 pide de nuevo una ayuda de costa de 3000 reales «en atención a no tener aprovechamiento alguno en la compañía más que el partido de dama y dilatados gastos que se ocasionan para vestir las comedias de mi cargo» (AV 3-410-31) -14 abril 1741-. De nuevo pide y le conceden la ayuda de costa de 3000 reales por «no tener aprovechamiento alguno más que mi partido» (AV 3-410-32) -10 de diciembre de 1742-. Ya como autora de compañía, el 22 de abril de 1745, «se previene que el haber empezado esta compañía (la de Parra) después de la otra fue con motivo de estar concluyendo el nuevo teatro del Príncipe y empezó la de Petronila por haber alegado más antigüedad en la autoría» (AV 1-377-1), lo que demuestra su consideración en el

mundillo teatral madrileño.

2.1.3.1.2 María Rosa Rodríguez, *la galleguita*.

El papel de Inés lo desempeñó siempre la actriz Rosa Rodríguez, *La Galleguita*, quien también desempeñó los papeles mitológicos que aparecen en las distintas tramoyas (Noche, Júpiter, etc.), donde pudo lucir sus cualidades canoras. Seguramente era hija del actor Diego Rodríguez, que en los años 20 era el vejete de la compañía de Prado. No era de origen gallego, así que el apelativo posiblemente se lo pusieron por su capacidad de imitar el acento después de su estancia en Portugal.

En el poema al que nos hemos referido, el dramaturgo forastero asegura que la única actriz que está a la altura de la Vallejo es Rosa María Rodríguez. Cotarelo (2007: 53) va más lejos e incluye a Rosa Rodríguez en la lista de los artistas más brillantes de la primera mitad del siglo.

Como en el caso de Petronila, se conservan muchísimos documentos con referencias a Rosa María Rodríguez en el Archivo de Villa de Madrid. Por la información que aparece a menudo en los contratos de compañía, sabemos que estuvo trabajando en Lisboa a finales de la década de 1720 y principios de la década de 1730 y que después se casó con Justiniano Álvarez, que no era otro que el tramoyista jefe del Coliseo de la Cruz. Este dato es más importante de lo que parece: Rosa Rodríguez, además de su vis cómica unánimemente reconocida, canta y baila, e interpreta los personajes mitológicos de las tramoyas. Esto último no estaba exento de riesgo, así que, que su marido sea quien se ocupa del buen funcionamiento y seguridad de las tramoyas, indicaría que se trabajaba con especial cuidado.

El legajo AV 1-415-4 contiene los papeles de formación de compañías de 1719 a 1745. Como hemos dicho, comienza como sexta dama de la compañía de José de Prado, hacia 1720, pasando en 1723 a hacer la parte de cuarta dama, en la que sigue cuando al año siguiente Manuel de San Miguel sustituye a Prado como autor de compañía. En 1726 (AV 1-463-1), en una nota al margen en un documento de 6 de abril «sobre formación de las compañías», aparece «Cuarta dama, Rosa Rodríguez. Falta». El 28 de octubre de 1729 se especifica:

Reconociéndose la falta que hace en al compañía de Manuel de San Miguel la parte de Rosa Rodríguez para el papel que le corresponde según su habilidad, la que se tienen noticia hallarse en la ciudad de Lisboa, se acordó que por el señor Corregidor se den las providencias y encargos convenientes a fin de que la referida Rosa Rodríguez se

restituya a esta Corte (AV 2-457-6, 3-470-24, 3-470-30 y *Fuentes XII*, p. 173).

En un documento (AV 3-470-24) de 30 de julio de 1730, «Diose cuenta de la memoria de gastos ejecutados por don Juan Francisco Tejada, en el viaje que hizo a Lisboa de orden de la junta a solicitud de que se restituyese a esta Corte Rosa Rodríguez, [...]».

Parece que, sin embargo, volvió allí pues en *Fuentes XII*, 218 se cita un documento con fecha de 8 de noviembre de 1734, en el que se especifica:

Con el motivo del retiro de Isabel Vela al Convento de monjas de Pinto había quedado la compañía de Manuel de San Miguel desierta de una tan principal parte como la de tercera dama sin la cual no podía ejercitarse la diversión pública por no haber quien hiciese los bailes y ejecutase la música (hoy principal gusto de todo el pueblo por lo que les inclinaba y aficionaba más que los festejos), por lo cual se decidió traer de Portugal a Rosa Rodríguez, llamada La Gallega, por no haber en aquella Corte tiempo había representación de comedias (AV 2-459-8).

Como ya hemos dicho, a partir de la temporada 1737-38 (AV 4-124-1), aparecerá de manera continuada en las listas de las compañías, y siempre como tercera dama. Esa temporada, como también hemos comentado, forma parte de la compañías de músicas (AV 1-371-6, 4-125-19 y 3-410-27).

Es frecuente, desde 1738, que su marido Justiniano Álvarez se encargue de las gestiones de su mujer. Suele constar en los documentos que lo hace por enfermedad de la actriz, pero lo cierto es que ella debía saber apenas leer y escribir, a tenor de una firma en un documento de 1745 (AV 1-377-1). Sin embargo, Justiniano fue tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena.

El 2 de abril de 1738 (AV 3-476-9), en la memoria que entregó Manuel de San Miguel para la formación de las compañías cómicas, comparece

Justiniano Álvarez por Rosa Rodríguez su mujer; dice que en cuanto al partido de tercera dama le admitirá sin embarazo con la calidad de haber de gozar su entero equivalente así en los meses que la corresponden como en los papeles que la tocan de tercera dama sin ceder cosa alguna de uno y otro.

El 12 de mayo de 1741 solicita una ayuda de costa de 3.000 reales de vellón, los mismos que se dan a la primera dama, «en atención al sumo trabajo que tuve y se me sigue en la representación de bailes y entremeses» (AV 3-410-31). Y en 1742, «por el sumo trabajo y gasto que se me

ocasiona en vestir el papel de la 3ª dama que estoy ejecutando en la compañía de Parra» (AV 3-410-32). En numerosas listas de gastos de algunas comedias y sainetes hay pagos por vestidos que se hicieron especialmente para ella en estas ocasiones.

Nicolás González Martínez hace esta mención en *Alejandro en Asia* (1744), cuando Morlaco pide a Martesia que cante y ésta responde:

Martesia:	Si me excuso, es porque el hacer dengues ya está en uso.
Morlaco:	¿Dónde?
Martesia:	Donde hay madamas (sí, a fe mía) en cualquier parte que hay academia. Si algunas cantan, las que están oyendo, de envidia de escuchar, se están muriendo. Dice a la una su mamá: Mariquita canta un juguete de <i>La Galleguita</i> . Su tía, que el pellejo al rostro estruja, dice: no, canta una área de <i>Catuja</i> . Hácese pleito, pues, y por postrera, se sentencia, que cante lo que quiera (p. 31-32).

La actriz (Álvarez Martínez, 2007: 12) se retiró de los escenarios por enfermedad y al poco tiempo falleció, en 1749. Pero, a principios de la década de 1740, Rosa Rodríguez es una de las actrices más admiradas, con una gran vis cómica, y considerada una de las mejores cantantes y bailarinas de su época: «Rosa Rodríguez, whose wildly successful career as a comic actress included roles in both operas and zarzuelas in Madrid and elsewhere from the 1720s until her death in 1749» (Stein y Leza, 2009: 258). Además, como denotan los documentos transcritos, debía aparecer siempre estupendamente vestida, causando la admiración entre hombres y mujeres fascinados por la incipiente cultura del lujo.

2.1.3.1.3 Juan Plasencia.

En cuanto a Toribio, lo interpretó en las tres primeras partes el actor Juan Plasencia, marido de la también actriz María de Orozco y emparentado de este modo con toda la familia de los Orozco (Juana, Matías, Rita, etc.). Según Varey,

de Plasencia dice Cotarelo y Mori (*Don Ramón de la Cruz y sus obras*, p. 570): «Gracioso afamado y autor de algunos sainetes que existen inéditos en la Biblioteca Municipal de Madrid. Desde 1730 figura casi siempre en las compañías de Madrid.

Estuvo casado con María Orozco, hermana de Juana, la autora, y quedó viudo en 3 de agosto de 1732. En 1736 era segundo barba, papel en que terminó su carrera. Hacía muy bien los gallegos. Carlos III le concedió una pensión por lo agradado que quedó de él en las funciones que a su venida a España le dieron en el Retiro. Fue jubilado el 14 de abril de 1764 con diez reales diarios, y vivía aún en 1770.» Podemos añadir algunos detalles más. Estuvo de segundo barba en la compañía de Juana de Orozco, en Madrid, en 1729 (AMM, 2-457-6) y 1730 (Ricardo Sepúlveda, *El corral de la Pacheca*, pp. 448-9). Trabajó con una máquina real en Madrid en 1737 (Ap. A, doc. 61), y fue pagado para “la hechura de la máquina” el año siguiente (Ap. A, doc. 63). Hizo las figuras de la máquina de 1740 (Ap. A, doc. 65) y 1747 (Ap. A, doc. 73). Trabajó como segundo barba en la compañía de José Parra en 1746 (AMM, 1-360-1), 1747 (AMM, 3-410-37), 1749 (AMM, 1-391-1) y 1750 (AMM, 2-458-3). Aparece su nombre en las portadas de muchas de las sueltas de la época; por ejemplo en la de *No hay perjuicio sin castigo* (s.l.n.a.) y en el reparto de *La más ilustre fregona*, de Cañizares, encuadernado en suelta de la BN (T. 19.750, s.l.n.a.; debo esta última cita a la señorita Helen Matthew). Hizo papel también en la *Galería mágica y fiesta de mesón*, mojiganga para el Corpus de 1748 (BN, Ms. 14.520 (30)), y Cotarelo menciona (NBAE, tomo XVII, p. ccxiv) un entremés de *La mula de Plasencia* (Varey, 1956: 413-314).

También el actor Juan Plasencia aparece numerosas veces en los documentos del AV. Algunos de ellos han sido recogidos por Varey en su mencionada *Historia de los títeres* porque Juan Plasencia, además de actor, fue el autor de una máquina real que representó en la Semana Santa de 1737 y de 1738 (AV 1-358-4). También en la de 1740 y 1747, así que posiblemente lo hiciera de forma continuada durante al menos esta década. En concreto, en Varey (1956: 290) se transcribe parte de un documento de 13 de marzo de 1737: «este día se empezó a representar la máquina de Plasencia y se le darán mil ochocientos reales de vellón por ayuda de costa por ser nueva» (AV 1-365-3). En otro documento sin fecha del mismo legajo consta una «relación de lo que en la máquina se ha de hacer y lo que tiene» (Varey, 1956: 290 y ss.). Se trata de cuatro mutaciones enteras, figuras, fiesta de toros, vuelos y escotillones. Las mutaciones son de seis bastidores por banda, con telón, y alcahuetes de foro (AV 1-438-2). La obra representada fue *San Antonio Abad*. En 1740 se le pagaron «1800 reales de ayuda de costa por dar las figuras para la ejecución de las comedias vestidas y lo necesario para ella» (AV 1-352-2) y en 1747 la misma cantidad «en consideración al costo que me ha tenido el vestir y arreglar las figuras de la máquina con que he servido la representación ejecutada en la Cuaresma de este año en el coliseo de la Cruz» (AV 3-410-37 y 1-438-2).

Podemos encontrar una referencia más reciente a este actor en la ponencia presentada por Francisco J. Cornejo (2012: 26), en las *XVII y XVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, en la que habla de un titiritero y tramoyista (o autor de teatros) de nombre Juan Plasencia. Añade que era habitual que algunos titiriteros fueran también actores y especialistas en acrobacias, o volatineros.

Teniendo en cuenta esto, me pregunto si Juan Plasencia pudo, además de representar a Toribio, haber colaborado en el diseño de las tramoyas específicas de la función, adaptando las que ya existían en el coliseo, toda vez que era él quien arriesgaba la vida en las mismas. Lo que sí podemos suponer es que la interpretación del personaje de Toribio era, además de gestual, acrobática. Teniendo en cuenta que hizo siempre la parte de segundo barba, ya desde su juventud, podemos decir que Plasencia aportó innovaciones en su interpretación que contribuyeron a una transformación en la concepción de esta parte, de la grave figura de autoridad del siglo precedente, a una ridiculización de la misma. Plasencia tenía una gran vis cómica y desempeñaba un papel protagónico en los sainetes y resto de piezas breves. En sus interpretaciones, en cierto modo, fundía las principales características del gracioso con el barba. Este dato me parece de suma importancia para entender la disolución de las rígidas estructuras de reparto imperantes en el siglo anterior -y que coinciden con la disolución de las estructuras sociales-.

2.1.3.2 Actrices.

2.1.3.2.1 María Antonia de Castro.

Hija de Fernando de Castro y de Manuela Vela y Labaña, en sus primeros tiempos de actriz aparece en las listas de las compañías como María Antonia Labaña y después pasó a llamarse María Antonia de Castro. María Antonia de Castro interpretó los papeles de segunda dama: seguramente fue Doña Mencía en la primera parte, doña Juana en la segunda y Madama Margarita en la tercera.

El escritor anónimo del poema transcrito más arriba alaba en María Antonia de Castro su hermosa soberanía y su conjunto gentil:

Dejar declarado, es justo,
exime de su acrimonia
mi voto a María Antonia,
como alhaja de mi gusto
pues si a realidad me ajusto
su hermosa soberanía,
todo defecto desvía,
y a su conjunto gentil
no le falta más perfil,
que mudar de compañía.

Así la describe Andrés Peláez en la temporada de 1759, en la que la Ladvenant entró en la

compañía de Parra: «Cómica de tercio viejo era María Antonia de Castro, que se hizo famosa por el porte y elegancia que imprimía, sobre todo en los papeles de reina» (Peláez, 2000: 142) .

Los primeros documentos en los que aparece la actriz son de 1730 (AV 3-470-24 y 3-476-9), y contienen asignaciones de raciones diarias a María Antonia de Labaña. En 1732 está en la compañía de San Miguel y en los documentos de formación de compañías de 1733 (AV 3-471-6), aparece como cuarta dama en la misma compañía. En 1735 sigue haciendo la parte de la cuarta dama pero en la otra compañía, la de Cerquera, y ya aparece con el nombre de María Antonia de Castro en vez de Labaña (AV 4-124-1). En 1737, como ya dijimos, forma parte de la compañía de músicas que se forma ese año para la ejecución de óperas. Según Andrés Peláez Martín se retiró en 1760 pues era una «mujer enfermiza, que hubo de pedir su retiro antes de acabar el año» y «tomó los hábitos en San Clemente (Cuenca)» (Peláez, 2000: 143).

Sus dotes y registro interpretativo debía ser bastante amplio pues, además de saber cantar y de su habilidad en los papeles serios, tenía una gran vis cómica explotada especialmente en las obras cómicas breves. Así en *Fin de fiesta nuevo de la Iluminación y Acampamento de Aranjuez*, María Antonia desempeña un personaje de rústica graciosa. Cada vez que habla, el resto de personajes se monda. Un ejemplo lo tenemos en un diálogo con la otra cómica en que comentan lo guapas que están las actrices y el pelo que llevan.

María Antonia: Mari Muñoz la *esperiencia*
 es donde la *cencia* mana,
 estas serán de Madrid,
 y como hay *tesú* por varas
 echan sobre sus personas
 andelubios de presianas (f. 173 v).

Ante las risas del resto de personajes ella, en aparte al público, comenta: «Miren si me lo celebran / bien sé yo que no soy rana», dando a entender que no es tonta y en alusión a Juan Rana, el famoso cómico del siglo anterior.

2.1.3.2.2 Catalina Pacheco, *la Catuja*.

La Catuja hizo los papeles de la otra criada (aparte de Inés) en las tres primeras partes de la serie: Manuela en la primera parte, Isabel en la segunda y Genara en la tercera, así como los correspondientes papeles mitológicos (Amore, Cupido, etc.). Cotarelo (2007: 60) dice de ella que

era excelente en el canto y en la representación. En la temporada de 1759-60, ocuparía la parte de segunda dama, y en la siguiente temporada ya no aparece en las listas de las dos compañías de Madrid. Aparece mencionada en el libro de Pilar Ramos (2003: 92) *Feminismo y música: introducción crítica* como una de las mejores tonadilleras del XVIII, junto a *La Caramba*, *La Tirana* y la *Ladvenant*, entre otras.

En 1739, entre las diligencias que se hicieron debido a las dificultades para formar compañía, consta (3-476-9):

Yo el escribano para hacer saber la referida orden a Catalina Pacheco, pasé en las casas donde no la pude encontrar, y enterado don Antonio Téllez de Acevedo dijo que el padre de la referida se halla fuera de esta corte y que le dejó orden expresa para que aprontase a la dicha Catalina, menor en días, a lo que por su Eminencia se le mandare.

El dato más importante es que Catalina Pacheco es menor de edad en 1739. Sin embargo, al año siguiente, entre los «gastos de la comedia intitulada *La prudencia en la niñez y reina loca de Hungría*. Parra octubre 1740» (AV 1-415-4), figuran una gratificación a Catalina Pacheco por haber hecho la dama y un manto imperial para la que hizo la dama.

En el *Fin de fiesta nuevo de la Iluminación y Acampamento de Aranjuez*, Catuja hace de sí misma, como la Palomina, su hija y Gertrudis.

Espejo: ¿Sabrán v[uesas] m[ercede]s decirme
si han visto cuatro muchachas
una grande otra chiquita,
otra gorda, y otra flaca en Aranjuez?

Y le cuenta a Lucas:

Espejo: Si usted al oírlo no pasma,
no es hombre sino camello.
Oigalo contado en plata:
La Palomina y su hija,
Catuja y Gertrudis faltan
de Madrid.
Lucas: ¡Jesus mil veces!
Espejo: Qué cuatro que solas bastan
a resucitar los muertos
cuánto más a los que hablan.

No sabemos cuándo se estrenó esta obra (desde luego antes de 1759, porque María Antonia de Castro y Parra se retirarían en 1760), pero en ese momento, el texto describe a Catuja como *gorda* (Palomina sería *la grande*, su hija *la chiquita* y Gertrudis *la flaca*). Y prosiguen:

Lucas: ¿Si se engañan mis ojos?
 No, que son ellas,
 ¡señoras, fortuna tanta!
 Pues ¿qué es esto?, ¡en Aranjuez
 las columnas de las tablas!

Los elogios no cesan ahí, porque Calderón habla sobre ellas como «prendas raras / de su mérito notorio». En cuanto a Catuja, ella se describe a sí misma en la misma pieza comparándose (incluso poniéndose por encima) con las mujeres de la corte:

Catuja: Mira si es algo,
 pues Catuja te busca [a Aranjuez],
 con este garbo.

Sus dotes como cantante se explotan en el espectáculo:

Lucas: Que si no se enfada,
 pues la consta, y que sabemos,
 que es la *Catuja*, y sus gracias,
 nos cante alguna cosita.

Y como respondiendo al diálogo de *Alejandro en Asia* en el que se alude a Rosa Rodríguez y Catuja:

Catuja: El hacerme de rogar,
 no pienso, que tiene gracia,
 y aunque nos gusta Aranjuez,
 dirá a Madrid, nuestras ansias. (*Canta.*)

2.1.3.2.3 Bernarda de Villaflor.

Seguramente es Doña Paula en la primera parte de la serie, aunque no hay datos que lo confirmen. Podría haber hecho el papel también Isabel Camacho, con quien partía en la temporada 1741-1742 la 5ª y 6ª partes. No aparece en los repartos de las siguientes partes de la serie.

Hija de Ramón de Villaflor y de Francisca de Castro, mujer de José Parra, seguramente hermana de María Antonia de Villaflor (actriz en la compañía de San Miguel junto a Ramón en 1729) y de Antonio de Villaflor (5º galán en la compañía de Parra en la temporada 1740-41) y quizás nieta de Manuel de Villaflor, marido de Sabina Pascual. En 1733 es sexta dama de la compañía de Manuel de San Miguel. En 1735 es quinta de la de Ignacio Cerquera. Formó parte de la compañía de músicas de 1737. En 1738 forma parte de la compañía de Inestrosa, junto a la Palomina y María Antonia de Castro. En las notificaciones para la formación de compañías de 18 de marzo de 1739, José Parra y Bernarda de Villaflor declararon serles imposible trabajar bajo las condiciones del año anterior, aunque sí lo harían «en virtud de las capitulaciones que el autor les ha hecho últimamente» (AV 3-476-9). En la temporada 1741-42 ya no está en la compañía. Aparte de sus dotes como cantante, no dispongo de más datos sobre su trabajo interpretativo.

2.1.3.2.4 Isabel Camacho.

En 1735 comienza a trabajar en los teatros de Madrid como octava dama de la compañía de Cerquera. En la compañía de San Miguel fue sexta dama en un año sin determinar, según consta en AV 3-476-5. En 1740-41 era quinta dama en la misma compañía de San Miguel, y en la siguiente 1741-42, pasó a la compañía de Parra partiendo con Bernarda de Villaflor, como hemos dicho, la quinta y sexta damas. En la siguiente temporada, cuando Bernarda se retiró, desempeñó la parte de quinta dama. Por eso pudo haber representado el papel de Doña Paula, pero lo más probable es que hiciese el papel de Ninfa, como en la segunda parte de la serie. Continuó en la parte de quinta dama de la compañía de Parra durante las siguientes temporadas. Además se conservan varios documentos (AV 1-415-4) con adehalas a la actriz por cantar en varios espectáculos musicales. En concreto en la zarzuela *Vendado es amor no es ciego*, que ejecutó por las noches la compañía de Parra desde el 3 de Agosto de 1744 y una ópera en fecha indeterminada en la misma temporada.

2.1.3.2.5 Gertrudes Verdugo.

Seguramente es hija de Ramón Verdugo. No aparece en las listas de las compañías del ayuntamiento hasta la temporada 1743-44 en que es octava dama de la compañía de Parra. En 1744-45 es sexta dama (firma por ella Francisco Amigo) y en la siguiente quinta. Como Isabel Camacho, esa misma temporada participó en la zarzuela *Vendado es amor no es ciego* y en una ópera, por las que recibió las mismas cantidades que la anterior. Sin embargo, ya hacía pequeños papeles en las temporadas anteriores, como actriz-cantante, en apariciones en tramoyas. Así que seguramente en el

momento del estreno de la segunda parte de la serie es joven y ligera para poder realizar estas escenas.

2.1.3.2.6 Gertrudes de Ribas.

Seguramente es familia del actor José Manuel de Ribas. Este actor aparece en las listas de las compañías en la parte de vejete en 1737. En la década de 1745 actúa en *La colonia de Diana* y en *La oposición a las bodas* (AV 1-377-1), así que es probable que lo hiciese también en otras obras. Murió loco en 1750 (Peláez, 2000: 143). Manuel de Ribas, hermano de Gertrudes, se casó con la famosa María Ladvenant en 1759 (ella tendría después, en 1764 y 1764, dos hijos con el duque de Arcos).

Como la anterior, Gertrudes de Ribas debió ser contratada para los espectáculos *de teatro* como acompañamiento, para hacer escenas en tramoyas, sin llegar nunca a tener una parte de dama en las compañías. Seguramente, por lo tanto, solo trabajó como actriz de niña y/o adolescente, y después se dedicó a otros oficios teatrales. Como sabemos por un documento conservado en el Archivo de Madrid, en que se recogen «solicitudes y otros antecedentes de acomodadores, cobradores, y expendedores de billetes de los teatros de Madrid del año 1734 a 1833», en 1800 la antigua actriz hacía una petición de ayuda por haber «perdido la salud el año pasado, por motivo de los temporales». Y declaraba que hacía «30 años que sirve la plaza de cobradora principal del Coliseo de la Cruz» (AV 3-475-18).

2.1.3.2.7 Ana María, la de Paz.

Hija de Antonio de Paz, quizás sobrina de Teresa Paz. Parece ser otra de las jóvenes relacionadas con alguien de la compañía que hacían pequeños papeles de figuración en escenas de espectáculo, seguramente explotando su juventud, belleza y ligereza para aparecer en las tramoyas.

2.1.3.2.8 La chica de la Rita.

No sabemos cómo se llamaba o quién fue su madre. Podría ser una hija de Rita de Orozco. Aunque en todos los registros aparece como soltera, no es óbice para que tuviese una hija, y quizás esa fue la razón de que no se casara. También podría ser hija de Rita de Labaña, actriz en los años

20. No he encontrado más menciones a esta actriz.

2.1.3.2.9 Sra. Agustina Molina.

Agustina Molina es la mujer de Nicolás de la Calle. Llegó con su marido a Madrid desde Murcia en la temporada de 1742-43, llamados por la Junta. Se conserva el documento con los gastos del viaje en AV 3-410-32. Esa temporada es sexta dama de la compañía de Parra, y en esa misma parte continúa las temporadas siguientes. Debía ser buena cantante porque también participó en los espectáculos musicales de 1744 junto a María Antonia Castro, Catalina Pacheco, Rosa Rodríguez, Gertrudis Verdugo e Isabel Camacho.

2.1.3.2.10 Sra. Plana.

Seguramente la hija de Antonio Plana o de la Plana, actor en los años 20, gracioso en la compañía de San Miguel en 1729. De momento no tengo ninguna otra constancia del trabajo de esta actriz. En realidad parece que es más una cantante que actriz, pues el papel de Juno en la tercera parte, en el que figura en el reparto, es para una cantante.

2.1.3.2.11 Sobresalientas.

En cuanto a las sobresalientas, parece ser que Rosalía Parra (quizás hija de Parra y Villafior) hizo el papel de Ceres en la tercera parte. No sabemos si Teresa Paz, séptima dama en 1741, participó en alguna de las representaciones de las tres partes de algún modo.

2.1.3.3 Actores.

2.1.3.3.1 Manuel de Castro.

Hijo de María de Navas, es el cuarto galán en la compañía de José de Prado en la temporada 1720-21. En las temporadas siguientes pasará a ser sobresaliente en la misma compañía y, en las temporadas 1724-25 y 1725-26 en la compañía de Manuel de San Miguel. Desde 1733 es el primer galán de la compañía de San Miguel. En 1737 trabaja también como operista (AV 4-125-19 y 3-410-27). Cuando Parra se hace cargo de una de las compañías pasará a desempeñar el papel de primer galán en la misma. En el documento AV 3-471-2, entre varias peticiones de actores, hay una sin fecha en la que Manuel de Castro explica que fue llamado a Madrid desde Zaragoza. Es de la época en que son autores Manuel de San Miguel y Juana Orozco, o sea, de los últimos años de la

década de 1720. En los datos guardados en el Archivo en el documento de cobradores antes señalado consta que un yerno suyo, Matías, fue cobrador en uno de los coliseos.

Manuel de Castro, por lo tanto, además de apostura, que se presupone en el galán, debía ser buen actor pero, sobre todo, tener una buena voz.

2.1.3.3.2 Nicolás de la Calle.

Llegó a Madrid desde Murcia en 1742-43 para formar parte de la compañía de Parra, con su mujer Agustina Molina y su familia. Varey, Davis y Shergold, en *Fuentes XII*, dicen que es actor o músico. Ocupó la parte de primer galán durante muchas temporadas. En 1763, cuando se jubiló la autora Águeda de la Calle, viuda de Juan Ángel, aspiró a la autoría de una compañía, pero la consiguió María Ladvenant. El incidente se cuenta en el libro sobre la actriz de Cotarelo y Mori y en Peláez Martín (2006: 72-74). En *El corral de la Pacheca*, figura como uno de los actores que más brillaron en el XVIII, junto a Ramón Verdugo.

2.1.3.3.3 Ramón Verdugo.

En 1719 es tercer galán de la compañía de Sabina Pascual. En la misma parte pero en la compañía de José de Prado estará las temporadas 1720-21 a 1723-24. En la misma parte seguirá la temporada siguiente y sucesivas en la compañía de Manuel de San Miguel. En la temporada 1733-34, en la misma compañía de San Miguel pasará a ser segundo galán, parte en la que sigue también en la de Parra. Según Varey: «Arregló los matachines y la danza de hacha que aparecieron en la máquina real exhibida en Madrid en 1735 (AMM 1-403-1)» (Varey, 1956: 289, 416).

Como hemos visto, casi todos los actores y actrices tienen otras cualidades además de sus dotes interpretativas. En el caso de Ramón Verdugo, se trata del baile y la coreografía. Es posible que participara en la composición de las danzas de los estrenos de la serie. Ese entrenamiento le facilitaría la ejecución de los vuelos y las escenas de lucha escénica en cada una de las partes. Sin duda tenía también una gran vis cómica que Nicolás González Martínez se propuso explotar en la concepción del personaje.

Sobre su aspecto físico, en la primera parte, el personaje de doña Paula, en un ataque de locura provocada por la maga, lo llama «Don Quijote de la Mancha», lo que nos da a entender que

es alto y delgado, aunque puede referirse al carácter del personaje y no a su físico. En cuanto a la melena leonina con que se describe al personaje, no sabemos si es que así era su pelo natural o es que llevaba una peluca.

2.1.3.3.4 Joseph Parra.

Se desconoce su año de nacimiento aunque se sabe que murió en 1761 (Huerta Calvo, 2003: 538). Actor y autor de comedias entre 1740-59, fue marido de María Guerrero y de Bernarda de Villaflores.

Era sexto galán en la compañía de San Miguel en 1733, y pasó a ser tercero en 1735 en la compañía de Cerquera. Participó en la compañía de músicas de 1737, porque en la lista de las mismas consta:

Y en atención al mérito y circunstancias de José de Parra y ser marido de Bernarda de Villaflores, y Matías Orozco, hermano de Rita y Juana de Orozco, se les asistirá con el partido que se les ha ofrecido concurriendo a las óperas y a lo que se les ordenare por la Administración (AV 1-371-6).

En 1739, como hemos dicho, José de Parra y Bernarda de Villaflores declararon serles imposible trabajar bajo las condiciones del año anterior, aunque sí lo harían «en virtud de las capitulaciones que el autor les ha hecho últimamente» (AV 3-476-9), y en la temporada siguiente empezaría a ser autor de compañía hasta su retiro en 1759. Ese año se hizo cargo de la parte de sexto galán.

No tengo constancia por ningún documento de cuál podía ser el *mérito* y las *circunstancias* de Parra en cuanto a sus cualidades interpretativas. No debían ser pocas, pero no sabemos si cantaba o bailaba con especial arte o si destacaba más en un tipo de papeles u otros. Tenemos, de nuevo, un indicio sobre su aspecto físico en el propio texto de la primera parte de la serie. Doña Paula le espeta:

Doña Paula: Y dígame el barrigón (*A Don Facundo*)
del señor Don Sancho Panza,
¿le pido yo algo? (vv. 2330-2332)

Por supuesto, la tal barriga podía ser una prótesis. Debió ser, eso sí, un gran autor, o sea, que

debía ser hábil en las labores de dirección artística, dirección escénica y producción y gestión. Así lo interpreta también Álvarez Martínez cuando señala:

Nebra, Nicolás González Martínez y la compañía de Parra, trabajando en colaboración, explotaron un modelo de melodrama, en el que se repiten todas las características de lo que se entiende por zarzuela en ese momento (muy diferente de lo que será más tarde el género), que atraía a todos los espectadores por igual, a excepción de los ilustrados. Por esta razón, cada año se le ofrecerá al público la oportunidad de asistir, al menos, a uno de estos espectáculos (Álvarez Martínez, 1993: 50).

2.1.3.3.5 Juan López.

Hay muchos Juan López involucrados en las compañías en los siglos XVII y XVIII. El Juan López que hacía los barbas en la compañía de Parra en 1741, seguramente es el mismo que otorga una carta de poder a favor de José de Prado el 27 de abril de 1723 : «Andrea López y Juan López su padre, los cuales no concurren al presente al otorgante de este poder, por estar ausentes, y luego que lleguen le han de ratificar» (AV 1-415-4). Su hija Andrea Lopez estuvo casada con el autor de compañía Antonio Inestrosa.

Tras la muerte de Prado, pasa a la compañía de Manuel de San Miguel. En los documentos conservados no se determina qué parte ocupa, hasta 1733, en que las listas de formación de la compañía de San Miguel lo define como primer barba. En 1737 también es primer barba de la compañía de Cerquera, y luego será de la de Parra. En el conflicto del año 1739, el 18 de marzo dice:

Mediante en el año próximo pasado le produjo tan pocos útiles la representación (...) que sin empeño no pudo mantener su familia ni gastos del tablado, sin embargo del deseo que tiene de servir a su eminencia y al público, no puede representar en este presente año con el partido que lo ejecutó en el año próximo pasado (AV 3-476-9).

De aquí deducimos que también los barbas tenían «gastos de tablado» importantes, no solamente las actrices. No sabemos más sobre las cualidades del actor, sin embargo es de suponer que su aspecto es el del tipo del anciano grave y sabio.

2.1.3.3.6 Félix Ramírez.

Por una petición de Félix Ramírez de 1729 (AV 3-470-24 y 3-471-5), se sabe que el año anterior fue traído de la ciudad de Granada por la muerte de Antonio Vela. Ramírez entonces era

autor de la compañía de Motril. Este año de 1729 le han vuelto a mantener en Madrid como segundo gracioso (*Fuentes* XII, 173). En 1735 es segundo gracioso de la compañía de Cerquera - quien además de autor es el primer gracioso-. En una lista de la compañía de San Miguel sin fecha específica: «Gracioso, para hacer las comedias de su caudal y las nuevas de octubre, Navidad, fiesta de autos y la de fin de año, Ignacio Cerquera. 2º, Felix Ramírez, para las demás» (AV 3-476-5). En 1738, vuelve a ser primer gracioso. En la última temporada de Parra, 1759-60, aparece en la lista de partes de por medio, mientras que los graciosos son Francisco Rubert y Juan Llácer. Debió ser un actor con una gran vis cómica y, seguramente, explotaba su acento andaluz. Por un comentario en la tercera parte de la serie de *El Asombro de Salamanca*, sabemos que debía ser flaco y descarnado, contrastando su figura con la del otro actor de la compañía, Pedro Vicente de Rueda, a quien en la misma parte se le define como «botijo», o sea, gordo y retaco.

2.1.3.3.7 Pedro Vicente de Rueda.

Segundo gracioso en la compañía de Parra, pasaría a ser vejete en la temporada 1743-44. Hay pocos datos más del actor, aparte de algunas menciones en listas de gastos de algunas obras. No tenemos ningún dato concreto sobre sus dotes interpretativas. Sobre sus características físicas, como acabamos de constatar, sabemos que era más bien gordo, asemejándose su figura a un botijo.

2.1.3.3.8 Otros.

En cuanto al resto de actores, tenemos algún dato de Manuel Joaquín, Neptuno en la tercera parte de la serie. Su nombre completo era Manuel Joaquín Bayón y fue marido de Ángela de Fuentes. En 1719 era segundo galán de la compañía de Sabina Pascual, pasando las siguientes temporadas a ser sobresaliente en la compañía de Álvarez. En 1725 vuelve a ser 2º en la de San Miguel. Pero en 1734 vuelve a estar en la parte de sobresaliente. Sin embargo, la Junta de 10 de julio determina: «Que el suplimiento de partido de primer barba que se ha de hacer a Plasencia le ha de dar el Propio, así como da a Manuel Joaquín el de segundo galán sin embargo de estar en la parte de sobresaliente» (AV 3-476-12 y *Fuentes* XII, 217). Así continúa el año siguiente y en 1737 aparece como sobresaliente en la de José Garcés. En 1738, año de conflicto en la formación de compañías, se presenta al acto de formación de la misma a requerimiento de Manuel de San Miguel. Se conserva una petición sin fecha en la que se dirige al Marqués de Vadillo, Corregidor de Madrid:

Muy ilustre Señor: Manuel Joaquín, puesto a los pies de V.S. con el debido rendimiento,

suplica a V.S. que en la formación de las compañías le favorezca, dándole la grada que ha tenido Damián de Castro con una ayuda de costa y una ración para su mujer. [Firmado al dorso:] Ángela de Fuentes y su marido (AV 1-469-1 y Fuentes XII, p. 339).

No tenemos más datos personales ni profesionales, y menos artísticos. Tampoco tenemos demasiados datos de los actores que hicieron papeles de acompañamiento en los distintos estrenos: Antonio de la Paz, cuarto galán, Luis Parra, sexto galán, Francisco Pacheco, séptimo galán y Antonio Pacheco, padre de Catalina Pacheco y que ni siquiera aparecía en las listas de la compañía en estas temporadas, por lo que solo trabajaba puntualmente. Debieron trabajar también como acompañamiento Matías de Morales y Felipe Calderón (en la primera y segunda partes, pues luego fue sustituido por Manuel Joaquín).

2.2 Actuación.

Sobre actores y actuación en el siglo XVIII son fundamentales los múltiples estudios de Joaquín Álvarez Barrientos (1988, 1990b, 1990c, 1997a, 1997b, 1998c, 1999). Su labor se ha centrado, sobre todo, en los cambios llevados a cabo a finales de siglo en materia interpretativa y en la consideración social de los cómicos, con la conocida Reforma del teatro. Sobre el arte del actor en las décadas de los cuarenta y cincuenta del XVIII hay menos escrito, por eso es importante conocer las teorías de la interpretación en épocas anteriores y posteriores, de ese modo es posible sacar conclusiones acerca de lo que perdura del pasado y de lo que se pretende cambiar, porque ya no sirve, para el presente-futuro. En este sentido, son fundamentales también los estudios sobre el actor en el Siglo de Oro de Evangelina Rodríguez Cuadros, sobre todo su obra magna *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, así como *Del oficio al mito: El actor en sus documentos*, José M^a Díez Borque (1988), Joseph Oehrlein (1988, 1993), etc. Pero también los relativos a las propuestas de finales del XVIII y principios del XIX, de las que se han ocupado Jesús Rubio (2002) y más recientemente Guadalupe Soria (2010, 2013), y con Fernando Doménech y David Conte en *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII* (2011), por citar algunos de ellos. También hay numerosos estudios en torno a la polémica sobre el teatro de 1788 (Piñal, 1986; Cañas Murillo, 1992) y la reforma propuesta por Moratín (Dérozier, 1980; Domergue, 1980; Cabañas, 1994; Doménech, 2003). Y contamos con las aportaciones de historiadores más cercanos a la época, como Casiano Pellicer, con su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (1804), Cotarelo y Mori, con sus estudios sobre María Ladvenant, La Tirana, Rita Luna e Isidoro Máiquez, así como su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, o su volumen dedicado a Iriarte y su época, Armona y Murga con sus

Memorias cronológicas sobre el teatro en España, y los Anales de la escena española desde 1701 a 1750, de Díaz de Escovar.

En cuanto a los *tratados de interpretación* de mediados del XVIII, siguen estando vigentes en muchos aspectos, como estudia Álvarez Barrientos (1997a), la *Philosophía Antigua Poética* (1596), de Alonso López Pinciano, lo que escribió Miguel de Cervantes en la tercera jornada de su *Pedro de Urdemalas*, y el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope. A mediados del XVIII no hay ningún tratado original en materia de interpretación pero se traducen los tratados extranjeros, en concreto, fueron muy influyentes los de Luigi Riccoboni *Dell'arte rappresentativa* (1728) y *Pensées sur la declamation* (1738). Luzán tradujo un texto de este autor en sus *Memorias literarias de París* (1951). Ya a finales de los cincuenta, serán importantísimas las críticas periodísticas de Clavijo y Nipho (así como su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, 1769, y sus traducciones de tratados ingleses y franceses), el texto estudiado por Álvarez Barrientos (1997a) de Antonio Rezano Imperial, titulado *Desengaño de los engaños en que viven los que ven y ejecutan las comedias. Tratado sobre la cómica, parte principal en la representación*, 1768, los textos de Manuel García Villanueva Parra (*Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, 1788, y *Origen, épocas y progresos del teatro español*, dedicado al duque de Medinaceli y con un poema de José Julián de Castro (1802), el *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* (1798), de Francisco Plano, el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* (1800), de Fermín Eduardo Zeglirscosac, basado en *¿Es o no liberal el arte de los cómicos?*, de Lessing, *La Conferencia de Monsieur Le Brun, Primer pintor del Rey de Francia, Canciller y Director de la Academia de Pintura y Escultura, sobre la expresión general y particular*, y las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, de Engel; así como los varios planes de creación de escuelas de teatro²⁰⁴: Olavide (Aguilar Piñal, 1974; Bolaños Donoso, 1984), Nipho (Domergue, 1980), Clavijo

204 A partir de los sesenta se establecen las primeras escuelas no oficiales. En Sevilla a cargo de Olavide y en Madrid de Clavijo. En ellas se ofrecían modelos interpretativos nuevos acordes con la estética clasicista y dirigidas a la interpretación de tragedias. El entusiasmo de Olavide por el teatro neoclásico se debe a su viaje a Francia, donde había tratado a Voltaire. A su vuelta a Madrid se hizo construir un teatro a imitación del que el pensador francés tenía en su casa y, siendo Intendente en Sevilla, crea una escuela para que la ciudad cuente con una compañía al gusto europeo. Contrata como profesor al único que pudo encontrar, el actor francés Reynaud, supervisándole de cerca. Debido al gran éxito de sus enseñanzas, la compañía que se formó con los alumnos fue reclamada por el conde de Aranda y se asentó en los Reales Sitios de Aranjuez. Representó sobre todo tragedias logrando una gran calidad, a juzgar por las críticas, pero desapareció pronto por falta de recepción en el público. En el proceso seguido contra Reynaud para destituirle constan críticas de Manuel Martínez y hasta Moratín. Lamentablemente no se puede sacar mucho en limpio sobre sus métodos de trabajo de los testimonios, pues están influidos por intereses particulares de los testigos, quienes querían hacerse con su puesto.

De ambas escuelas salieron actores que lograron ampliar su registro interpretativo y fueron muy admirados por el público popular, como Querol, la Tirana o María Bermejo. Un tercer proyecto de escuela, una Casa-Estudio, firmado por un tal Aguirre, no logró hacerse realidad. Se propuso a finales de siglo cuando aparecen nuevos géneros dramáticos que proponen personajes dominados por las pasiones y que, por lo tanto, exigen más del actor. Muy

(Cotarelo y Mori, 1897, 1898; Deacon, 1991) y Aguirre (Álvarez Barrientos, 1997b). Una lista ampliada de obras sobre declamación puede encontrarse en Rubio Jiménez (2002: 127-129).

2.2.1 Representar.

Como hemos visto, el actor en el XVIII domina una gran cantidad de disciplinas. Además de representar su papel, canta, baila y es un poco -o mucho- acróbata. En este sentido, gran parte de su técnica parece provenir de la tradición de la *commedia dell'arte*, en la que el actor debía *cantare, bailare e sonare*. Es por eso que hemos decidido dedicar un apartado a lo que podemos denominar representar, otro a otras habilidades que muchos dominaban y que suponen un entrenamiento específico y, finalmente, otro a la expresión de las pasiones, asunto que cobra especial interés en el siglo.

Como se ha dicho mil veces, representar, hasta el XVIII, es representar un «papel» (Marinis, 2005: 17-19). El papel no es un personaje individual sino, más bien, un tipo, con unas características fijas: damas, galanes, barbas, graciosos/as. Estos, en principio, se representaban siempre igual. El repertorio de la compañía era heredado de padres a hijos y también los modelos interpretativos. Esta interpretación agradaba al espectador, que así podía seguir la trama a pesar de la dificultad de concentración producida por los distintos focos de atención existentes tanto dentro como fuera del escenario. Todas las convenciones de la interpretación facilitaban la comprensión de la obra. Por lo que sabemos, la forma de interpretar no varió con el cambio de siglo XVII al XVIII, pero sí lo hace según este va avanzando.

En los documentos que nos quedan sobre interpretación en el XVIII, testimonios, reflexiones y tratados, se muestra de nuevo la crisis de paradigma teatral y social. Estos documentos, sin embargo, son de las últimas décadas del siglo, y en ellos se reflejan los valores e intereses de ese momento. No debemos, por lo tanto, usarlos como documentación de la interpretación en los años centrales del siglo, aunque sirvan para proponer hipótesis. En lo relativo a las décadas centrales, apenas hay testimonios, más allá de lo que se dice en las propias obras, sobre todo en las piezas cortas. En este sentido, son fundamentales los entremeses, bailes, loas y fines de fiesta de Nicolás González Martínez que estudiamos en el apéndice sobre la obra completa del

similar en sus planteamientos es la *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España* que Nipho presentó al Consejo de Castilla en 1769.

La creación de escuelas tampoco estuvo exenta de detracciones. Es interesante la opinión de Madame de Clairon para quien es imposible enseñar a interpretar porque es imposible enseñar a pensar y sentir.

dramaturgo. También es fundamental la poesía de un «ingenio forastero» dedicada a la Palomina, a la que aludíamos antes.

Como explica Álvarez Barrientos al estudiar el tema de la naturalidad y el actor del XVIII, las teorías de la interpretación en España se retrotraen a Cervantes, quien en sus reflexiones «está ofreciendo un modelo natural, realista, de representación, que alcanzaría el éxito si el actor consiguiese "hacer que el semblante que él mostrare, todo oyente le muestre"». Esta idea de la interpretación sigue vigente todavía en el XVIII.

En realidad, la interpretación natural había sido un objetivo reiterado y fracasado desde los tiempos de Lope de Rueda. Así pues, desde la propia tradición española, una y otra vez puesta al día y olvidada, se podían encontrar y se encuentran, como veremos a continuación, ejemplos de autores y actores que piden esa reforma, que no consiste en realidad más que en adecuar al momento presente de la representación ciertas normas, más o menos objetivas y claras, ciertos mecanismos que sirven al actor para comunicar con el público y dar vida al texto. En el siglo XVIII, a esa idea de la representación natural se añadiría el componente pasional o sentimental (Álvarez Barrientos, 1996: 9).

Después, como el mismo Álvarez Barrientos sigue diciendo, el texto de Antonio Rezano Imperial, *Desengaño de los engaños en que viven los que ven y ejecutan las comedias. Tratado sobre la cómica, parte principal en la representación*, «uno de los primeros en el siglo que plantea modelos, normas, consejos de interpretación [...] volvía a restaurar el carácter natural de la interpretación, si bien lo hacía con ciertas peculiaridades y extrañezas, desde nuestra actual perspectiva, que, por otro lado, no dejan de tener su atractivo» (Álvarez Barrientos, 1996: 17).

Un documento más o menos contemporáneo al estreno de nuestras comedias²⁰⁵ es la *Carta del marqués de la Villa de San Andrés y Vizconde de Buen Paso respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la corte de Madrid. Dada a luz por el muy reverendo padre Fray Gonzalo González de la Gonzalera*. Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, Marqués de la Villa de San Andrés, comenta: «Las comediantes son viejas y feas y no saben su oficio. Quiebran los versos, afectan demasiado, faltan mil veces al sentido» (Citado en Arias de Cossio, 1991: 28). De estas palabras deducimos que los principales defectos de la interpretación están en la falta de naturalidad y en la incapacidad de las actrices para hacer al público comprender lo que dice el texto. Esto se debe a que la forma de decir el verso sigue la tradición -por no llamarlo técnica- del «tonillo», consistente en recitar haciendo la pausa versal sin tener en cuenta la intención interna del texto. Esta técnica era la

205 Álvarez Barrientos (1985) ha estudiado las dificultades de datación de la obra, porque hay varios ejemplares distintos con distintas fechas de edición -1740 y 1745-.

misma que se usaba en los sermones y romances de ciego, donde la propia métrica de los versos la propiciaba²⁰⁶.

Como vemos, esta crítica es totalmente opuesta a la del «ingenio forastero», para quien la Palomina, en este caso, no «afecta demasiado», sino que, por el contrario, «cuando ríe, o cuando llora, / conmueve el Cielo con su risa, o llanto». Cristóbal del Hoyo no es el único que critica la afectación en la interpretación y a lo largo de todo el siglo se seguirá recalcando la gestualidad exagerada, lo que, de nuevo, choca con lo que comenta el citado «ingenio» acerca de Francisca Lagranda:

La Francha ha ya muchos días
que conozco sus primores,
aunque dementes errores
tengan sus gracias por frías;

Es decir, que también había críticas por defecto de expresividad (quizás por demasiada naturalidad). Teniendo en cuenta estas opiniones contrarias -lógicas si consideramos que estos críticos no eran estudiosos objetivos, sino defensores de una determinada ideología y estética que solo podían defender criticando a la opuesta-, podemos colegir que lo que está en cuestión no es tanto la *calidad* de la interpretación cuanto el choque de paradigma. La indicada *sobreactuación*, quizás no viene motivada -o no solo-, por la repetición de modelos del XVII, sino por la influencia de la *commedia dell'arte*, que potencia lo gestual y lo farsesco, y por la inclusión de la tramoya. En este sentido, lo que ocurre es que, como acertadamente señala Álvarez Barrientos, el actor debe ser capaz ahora de pasar de elemento activo a pasivo para que el espectador pueda ver la tramoya y, a la vez, su actuación debe hacerse más gestual para llegar a sobresalir en el escenario. De hecho, la tendencia a la interpretación gestual no siempre implica una sobreactuación. Supone el inicio de una estética interpretativa distinta que acabará dando lugar a la pantomima y el mimo en el siglo siguiente. La necesidad de esa estética distinta surge del propio texto, por la inclusión de personajes como las estatuas -tan abundantes en las comedias de magia-, y que son un gran reto para el actor porque requieren otra forma de interpretar que no puede ser la *tradicional* (con su influencia italiana) ni la *natural* (como se llama a la forma de interpretar francesa).

Lo que parece ocurrir es que los cambios en los comportamientos sociales implican cambios en los modelos interpretativos. Muchas de las críticas no se refieren a la falta de verosimilitud, sino

206 Por lo visto, Lope de Rueda se hizo famoso en su época por hacer papeles cotidianos y romper esta forma de decir el verso pero su interpretación no cala, a juzgar por las críticas, y en el XVIII siguen vigentes las convenciones cradas por Juan Rana, Avendaño, etc.

más bien al contrario. Muchas actrices, tanto en sus papeles trágicos como en los cómicos, son famosas por su capacidad para representar personajes *a lo vivo*, y a otros les es reconocida su capacidad para hacer reír al público en cuanto salen a escena. Lo que aducen este tipo de críticas, es que los espectadores copian en la calle la interpretación demasiado real que han visto en las tablas. Por ejemplo, en un artículo publicado en *El Censor*, Jovellanos atribuye la moda del *majismo* «a la influencia de las comedias populares o sainetes, que seducían al público con aquella presentación tan a lo vivo sobre las tablas de los desplantes de majos y majas» (Citado por Martín Gaité, 1987: 99). Serían, según Jovellanos, las actrices-tonadilleras como Maria Antonia la Caramba, la Tirana, la Catuja y María Ladvenant, todas ellas majas, las que trasladaron los modelos populares a la aristocracia, y no al revés. Sin embargo, ya en abril de 1763 Mariano Nipho aconseja a su amiga Maria Ladvenant, al hilo de la interpretación de ésta en *También hay duelo en las damas*, que «procure admirar al público con la modestia de señora, pues no son ya de este carácter los desenfados de maja» (Citado por Álvarez Barrientos, 1997a: 296). Es decir, no critica la interpretación por falta de calidad o naturalidad, sino porque el modelo de comportamiento imitado ha pasado de moda, es decir, Nipho comprende que los modelos interpretativos deben cambiar a medida que dejan de reflejar la sociedad del presente. La diferencia, por lo tanto, no es tanto de planteamiento como de sensibilidad y estilo interpretativo.

2.2.1.1 Presencia, singularidad y máscara.

Presencia.

Las cualidades del cómico son las mismas de las que se hablaba en los siglos precedentes y que, a priori, nada tienen que ver con su capacidad interpretativa. Debe tener una bonita figura, el rostro bien parecido, buena voz y donaire. Así lo reitera una y mil veces el «ingenio forastero». De Matías Orozco dice «la facha no es mal forjada», de Águeda de la Calle comenta que «es muchacha hermosa / de más que mediana planta», y así sucesivamente repasa las cualidades físicas de los actores y actrices que cita. Pero, cuando se habla de aspecto físico no se trata solo de la belleza externa, sino de eso que denominamos *presencia*. Álvarez Barrientos explica cómo ya en su momento Cervantes:

Tanto insiste en este aspecto que, hablando de las características del galán, comenta que la presencia y no la voz ha de ser, por sí sola, la que distinga a unos actores de otros (p. 17), los cuales han de plegarse a lo que pida el carácter que interpretan (p. 18). Todo lo cual ha de hacerse, otra vez, «con la mayor naturalidad» (p.16) (Álvarez Barrientos, 1996: 17).

En cuanto al concepto de *presencia*, Erika Fisher-Lichte lo explica así:

El actor se hace actual ante los espectadores, insoslayablemente presente por su capacidad para ocupar y dominar el espacio, mucho antes de que tenga la oportunidad de mostrar sus cualidades para interpretar a un determinado personaje. Despliega esa capacidad en cualquier papel, es decir, independientemente del personaje [...] El actor lograba no solo dominar el escenario, sino el teatro entero. Lo dominaba al afectar —de una forma, misteriosa, «mágica»— a los espectadores, al hacer que centraran toda su atención en él (Fischer-Lichte, 2011: 196).

Fischer-Lichte se refiere, en concreto, al actor Gustaf Gründgens y las críticas sobre su trabajo entre 1922 y 1962. Sus palabras son muy similares a las que utiliza Nipho para hablar de la Gibaja, la protagonista de nuestra serie, y que reproducimos de nuevo:

Conservan los ojos que le vieron la idea de la majestad y grandeza de alma con que se mentía señora, y no señora como quiera, sino de las de primera jerarquía; todavía se siente el corazón tocado de la entereza o ternura, y de aquellos afectos dulces o fuertes que según el caso o lance excitaba, con virtud casi mágica, el asombro de los espectadores (Cotarelo, 2007: 92).

Seguramente, las palabras que el «ingenio forastero» dedica a Palomina tienen similar intención, y cuando habla de esa unión de belleza y habilidad se refiere precisamente a la presencia escénica.

En tu beldad solamente
como objeto portentoso
hábil se mira lo hermoso,
lo bello se ve sapiente,
viva, y triunfe eternamente
tan Divina propiedad,
donde sin contrariedad
de la regla en excepción
forman admirable unión
belleza, y habilidad.

La presencia, entonces, tiene que ver con la situación del cuerpo en el espacio, asunto que ya hemos tratado, y con la capacidad para convertir el propio cuerpo en foco de atención. Una de las *estrategias* para lograrlo es la belleza física, como decimos, que depende tanto de la naturaleza como del maquillaje, atavío y adorno del cuerpo o, si no es bello, al menos de cierta singularidad de ese cuerpo, asuntos que veremos más adelante. Otra de las estrategias es el uso que se hace del cuerpo, su *gracia* o *majestad* singular en el movimiento o la quietud. Pero, los usos corporales son también

epocales. Por ejemplo, una crítica de Nipho a la *Ladvenant* precisamente tiene que ver con esto:

Esforzó demasiado lo festivo, y los aires del desenfado; no me admira, entendió más literal de lo que convenía al poeta; pero debió de considerar que Margarita era una casi interina Duquesa de Ferrara, a quien no le venían bien dejos de petimetra, ni burlas y meneos de abanico de alguna *turbia D^a Clara* [...] Bastará que quiera contenerse para hacer un grande papel en nuestras representaciones (Cotarelo, 2007: 95).

Esta crítica da muchas pistas sobre, de nuevo, la crisis de paradigma en los usos corporales. Los «aires de desenfado» y los «dejos de petimetra» a los que alude Nipho, así como «los desplantes de majos y majas» de los que hablaba Jovellanos, indican un uso del cuerpo bastante libre -a pesar de las diferencias entre los modelos de maja y petimetra-, en la línea de los comportamientos femeninos de moda en la época que ha investigado Martín Gaité (1987), los denominados «despejo» y «marcialidad». La mujer en el XVIII mira a los ojos a los hombres, como las actrices miran de frente a sus *partenaires* masculinos y al público, dialogan con ellos, pisan el suelo con seguridad y ocupan lugares centrales en escena y en los espacios públicos. Lo que pide Nipho ahora, es anuncio del uso del cuerpo que se pide a la mujer a partir de finales del siglo y casi hasta hoy. Como escribí anteriormente,

Judit Butler dijo que son los actos performativos los que constituyen el género y, como dice la filósofa Lisa Wade, una persona femenina empequeñece y contiene su cuerpo, se asegura de que no ocupa mucho espacio ni se impone, anda y se siente de manera encorsetada y de este modo muestra falta de poder. Es decir, actuar femenino significa interpretar la sumisión. El psicólogo Andy Yap comprobó en experimentos de laboratorio cómo las posturas corporales «expandidas» que se suelen relacionar con la masculinidad proporcionan a cualquiera sensación de poder y le capacitan para actividades osadas e, incluso, delictivas. Con todo esto quiero decir que quizás parte del papel protagónico de la mujer en el XVIII esté relacionado con una forma de usar el cuerpo en el escenario que tiene que ver, a su vez, con la presencia, la visibilidad, el uso y dominio del espacio (Contreras, 2014a: 70).

Como vemos, el uso corporal femenino está en relación con el masculino y, en el XVIII, al menos en la parte central del siglo, el hombre parece compartir el espacio con la mujer sin necesitar de competir con ella o anularla -incluso el majo, con su bravuconería y chulería, deja sitio al descaro de la maja- más bien al revés, como da a entender la investigación de Martín Gaité sobre la institución del *cortejo*. Ejemplo de ello es también el comportamiento público de los monarcas. Ya hemos hablado de cómo Isabel de Farnesio se presenta como la verdadera gobernante, por delante de Felipe V. En el caso de la pareja formada por Fernando VI y Bárbara de Braganza, la palabra adecuada para calificar sus presentaciones públicas es, casi, *igualdad*. En el cuadro de Amigoni *La familia de Fernando VI*, comprobamos cómo el rey no cede el centro en la tierra, pero lo comparte con la reina en el cielo, en el

centro desplazado que crea la figura del ángel con la nube.



62.- *La familia de Fernando VI*, de Jacopo Amigoni, 1752.

Con la moda de la petimetría, la relación igualitaria de los usos corporales irá más lejos que con la majería. Ana María Díaz Marcos ha hecho un excelente análisis de lo que implican los comportamientos de los petimetres y las petimetras. Los petimetres, en sus usos corporales, imitan el que se considera un comportamiento femenino: son amanerados, dan pasitos, suspiran, etc.

Por otra parte, resulta de sumo interés considerar el concepto de «manos blandas» que aparece en el sainete *El petimetre*, en tanto que ese afeminamiento se consideraba un impedimento insuperable para desempeñar correctamente las tareas y empresas propias del sexo, tal y como subraya *La pensadora gaditana*: «¿Pero los hombres, que fueron criados para gobernar los reinos, mandar ejércitos, pisar cátedras, ocupar tribunales, se han de entregar a la delicadeza, al lujo y a la afeminación? ¡Vergüenza grande!» (Cienfuegos 65). Es decir, que el comportamiento de los petimetres no sólo era considerado antinatural, indicio de depravación y decadencia cultural sino que atentaba también contra la división tradicional de los sexos en tanto que los pisaverdes, con su comportamiento, se negaban a actuar como se esperaba de los verdaderos hombres:

(la naturaleza) parece que está avergonzada de mirar cada día más y más burlados sus intentos y despreciados sus esfuerzos en producir hombres, hombres, y que se entretiene en franquearnos muñecos, que lejos de cumplir con la obligación de su valiente sexo, sólo piensan en ser hombri-mujeres, adulterando con afeminación lo majestuoso, lo respetable y lo venerable de su hermosura. (ibíd.)

A este respecto, Rebecca Haidt ha subrayado que los petimetres de estos textos eran más que personajes «reales» representaciones de las tensiones de género que su existencia despertaba (108). No es casual, por tanto, que aparezcan con frecuencia retratados mediante imágenes de humanidad degradada. [...] Para La pensadora gaditana los petimetres son «muñecos» (Cienfuegos, 65), mientras que Álvarez de Bracamonte los considera «mas títere que Pulichinela, y mas mono que otro tanto» (Cañas Murillo 35). La referencia al polichinela y al muñeco son sólo algunos ejemplos de toda una nomenclatura que refleja la percepción de este personaje como marioneta de una pantomima: «títere, muñeco, arlequín, chuchumeco, figurín, duende, manequín, chisgaravís y saltimbanquí» (Martín Gaité 282). Es decir: la figura del petimetre resultaba abyecta y perversa por su ataque a las fronteras de género, su renuncia a desempeñar los papeles propios de la masculinidad y por el rechazo de las responsabilidades propias de la edad adulta en favor de una frivolidad que era interpretada como juego de marionetas frente a la utilidad social del individuo encomiada por los ilustrados (Díaz Marcos, 2008: 47).

En estos testimonios referidos, llama la atención las calificaciones teatrales y gráficas de la gestualidad de estos hombres. Podemos imaginarlos adoptando posturas ingenuas e indecorosas y moviéndose con la gracia, rapidez y levedad de un saltimbanquí, un arlequín o un títere.

Si los petimetres se identificaban con la afeminación y el amaneramiento, las currutacas se percibían como una grave amenaza para el reparto de papeles de género por su rechazo de la posición tradicional de la mujer en familia y la sociedad. Los textos que las denuestan no las representan como marimachos, es decir, que su subversión no es idéntica a la de los hombres, pero sí paralela, pues su actitud supone un cambio radical en el comportamiento considerado apropiado para la mujer [...] En definitiva, los textos que retratan a las petimetras destacan la negativa de éstas a someterse a la autoridad del esposo y subrayan su presencia en el espacio público, alejadas del recato y la domesticidad propuestos como idóneos para la mujer (Díaz Marcos, 2008: 48).

En líneas generales, el cuerpo del hombre y la mujer del XVIII es un cuerpo anterior a la industrialización, todavía no concebido como máquina o, al menos, no al servicio de la máquina, lo que supone un uso de la energía, el ritmo y la dinámica muy diferentes al del hombre y mujer del XIX. La clasificación de los cuerpos de Etienne Decroux (Pezin, 2003) en función del trabajo-esfuerzo y, en concreto, su explicación sobre lo que él denomina el *homme de sport* y el *homme de salon*, puede sernos de utilidad. Con *homme de sport* Decroux se refiere al cuerpo del hombre y de la mujer anterior

a la invención de la máquina de vapor, una combinación entre *homo laborans* y *homo faber*. Aquí el trabajo es un esfuerzo físico, un trabajo manual pesado. El cuerpo debe usar grandes contrapesos para equilibrar las acciones, y todos los órganos del cuerpo están obligados a actuar en armonía. Las acciones son amplias y realizadas con gran energía y esfuerzo. Es totalmente opuesto al *homme de salon*, el cuerpo que no trabaja y que realiza acciones pequeñas con elegancia y autocontrol, usando unos contrapesos mínimos. Los dos modelos de comportamiento de la época, majería y petimetría, pueden asimilarse a estas dos definiciones de Decroux respectivamente. Los actores y actrices del XVIII en escena posiblemente oscilan entre estas dos caracterizaciones, son *hommes* y *femmes de sport* o *de salon*, según necesiten adoptar cuerpos de majos o de petimetres.

Singularidad.

Como decíamos más arriba, el teatro predramático tiene puntos en común con el posdramático. Una de ellas la «exhibición de la singularidad del actor» y la autorreferencialidad a la que ya hemos aludido también. Recurrimos, de nuevo, al agudo análisis de Erika Fischer-Lichte (2011: 172-176), si bien la forma en que se aborda en cada época es diferente.

Lo que ocurre en el XVIII (y también de otro modo en el XXI), es que el actor cede parte de sus características y su biografía al personaje. Un ejemplo lo encontramos en la primera parte de *El asombro de Salamanca*. El gracioso galantea a doña Mencía usando un juego de palabras con el apellido del actor y la ciudad de Plasencia, en el que da a entender que no es solo el personaje quien adora a la dama, sino el propio actor que lo interpreta.

Toribio: En mí os adora entera, si os agrada,
toda Plasencia, en fin, ahí que no es nada,
pues su procurador, con tal grandeza,
en mí quiere cargaros su nobleza (vv. 1314-1317).

Lo mismo ocurre cuando, en una escena ya mencionada con anterioridad, el criado Polilla comenta a la graciosa lo «hechicera» que es. No se está refiriendo a que Inés quiera ser maga, sino a que Rosa Rodríguez es una actriz que encanta a los espectadores.

Igualmente, como ya hemos comentado al hablar de los personajes de Carnaval y Cuaresma -y Don Quijote y Sancho Panza- en la comedia de magia, las características físicas de los actores se usan para crear contrastes escénicos y efectos cómicos. Ese efecto que hemos visto en tantas parejas cómicas de distinta procedencia, como «el gordo y el flaco» o Karl Valentin y Liesl Karlstadt, ya se explotaba en espectáculos parateatrales y comedias españolas del XVII y XVIII.

Vestuario

La presencia y la belleza del actor o la actriz están directamente relacionadas con el vestuario y el adorno en general. En los siglos precedentes la riqueza del vestuario había sido uno de los principales atractivos que conducía a la gente al teatro²⁰⁷. Esto no cambia en el XVIII sino que se incrementa precisamente porque la sociedad del XVIII está marcada por una tendencia al incipiente consumismo y al lujo. También como en siglos precedentes el vestuario teatral sigue siendo propiedad del actor y corriendo de su cuenta, especificándose en los contratos de las compañías los trajes que aporta cada uno para el desempeño de su trabajo²⁰⁸. También hemos visto que es uno de los motivos por los que se da alguna ayuda de costa a las actrices.

Lo que importa es que los actores lleven buena ropa, porque de ésta no sólo gustan ellos, sino todo el mundo. ¿Hay cosa como ver a una tercera dama, aunque haga el papel de fregona, perfectamente tocada, llena la cabeza de plumas, de airones, y aún de brillantes, vestida con los trajes más nobles y ricos, y ataviada a las mil maravillas? Y no porque no conozcan la propiedad, pues si esa misma tiene que representar a alguna persona humilde, la verá vuestra merced tan llena de arrapiezos, tan andrajosa, tan sucia, que no parece sino que la han sacado con gancho de algún muladar (Samaniego, 2003: en línea).

Como explica Samaniego, no se cuida siempre la adecuación de los trajes a los personajes, y no hay diferencia entre el vestuario teatral y el de uso público o cotidiano, por lo que, en general, aquel sigue la moda del momento. Lo que sí sabemos es que era costumbre que los aristócratas regalasen vestidos que ya no usan a los actores y actrices²⁰⁹, por lo tanto, podemos colegir que estos vestuarios se parecen bastante a los de los cuadros de la aristocracia española de la época. Un ejemplo es el *Retrato de la Marquesa de Llano*, pintado por Mengs en 1787, en el que ésta aparece vestida de lujo pero con un vestido inspirado en la moda plebeya, de las majas²¹⁰. Lleva una máscara en la mano, así que suponemos que va a un baile de máscaras. Podemos imaginar que el

207 De la importancia del asunto del vestuario nos da una idea el hecho de que cuando muere María Ladvenant deja en sus armarios noventa vestidos de lujo (Escovar, 1924: 344-345). Igualmente, cuando en el año 1730 el Ayuntamiento de Madrid embarga el vestuario a Francisca de Castro, actriz principal y soprano en numerosas óperas, para que no fuese a trabajar a provincias, se especifica que tenía «gran número de trajes de terciopelo, damasco, tisú y teletón, briales de tafetán, casacas de espumillón, jubones de encarnadina, faldas y guardapiés de glasé y de ormesí, basquiñas de persiana, vestidos de corte más de diez, todo ello adornado y guarnecido con puntillas y galones de oro y plata, más de esto último a causa de la prohibiciones consignadas en las pragmáticas suntuarias» (Cotarelo y Mori, 1917, 67).

208 Por ejemplo, cuando la Tirana, famosa actriz trágica barcelonesa, es obligada a representar en la corte comedias populares, se excusa, entre otras cosas, por no tener trajes más que para la tragedia.

209 Por ejemplo, la condesa de Alba, gran admiradora de la Tirana, le regalaba sus trajes para que saliera a escena lujosamente ataviada.

210 Un estudio detallado de la aparición de esta moda en la obra de los pintores de la época en Virginia Tovar Martín, «El majismo y las artes plásticas», en *Al margen de la Ilustración*, pp. 99-109.

traje de campesina de comedias de magia de las últimas décadas del siglo se parecería a éste, siempre que la actriz que lo interpretase tuviese un poder adquisitivo alto o fuese favorecida por la generosidad de alguna señora. La actitud de la marquesa, además, nos da idea de cómo es la corporalidad femenina a la que nos referíamos: la modelo tiene el cuerpo colocado abierto en posición de tres cuartos, pero mira de frente, sin ningún tipo de recato o temor, y reposa su mano en la cintura, con el brazo en jarras, como hacen reyes y majas, ampliando el espacio ocupado.



63.- *Retrato de la Marquesa de Llano*, de Rafael Mengs, 1770,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

También es habitual para las comedias de gran espectáculo, como son las de magia, que se confeccionen algunos trajes, como el siglo anterior se había hecho para las comedias mitológicas. Por ejemplo, en la lista de gastos de la primera parte de nuestra comedia figura una suma de 450 reales de vellón -una suma considerable- para el «sastre por la bata que hizo estrellada para la dama» (AV 1-415-4). Como la moda dieciochesca está bien estudiada (Díaz Marcos, 2008, Leira Sánchez, 1997; 2007, etc.) y tenemos la suerte, además, de que algunos trajes del XVIII se conservan en el Museo del Traje de Madrid, sabemos el aspecto que podría tener²¹¹. En concreto, en la década de los cuarenta se denominaba «bata» al vestido a la francesa (Benito, 2006). Se trata de un tipo de vestido muy presente en nuestro imaginario por los múltiples retratos que Boucher pintó de Madame de Pompadour, quien solía llevarlo. En el retrato que reproducimos, como en todos los demás, aparece la dama con una actitud corporal muy rococó: relajada, amplia y elegante. El cuerpo, totalmente libre, no muestra ningún envaramiento, sino que describe una gracil diagonal al apoyarse en el pedestal de la estatua con abandono. En este retrato, además, se presenta como una de nuestras protagonistas, en una escenografía de jardín aboscado con estatuas. Podemos imaginar tanto a Cisterna como a doña Juana o cualquiera otra de las damas de la serie en esa pose en el escenario.

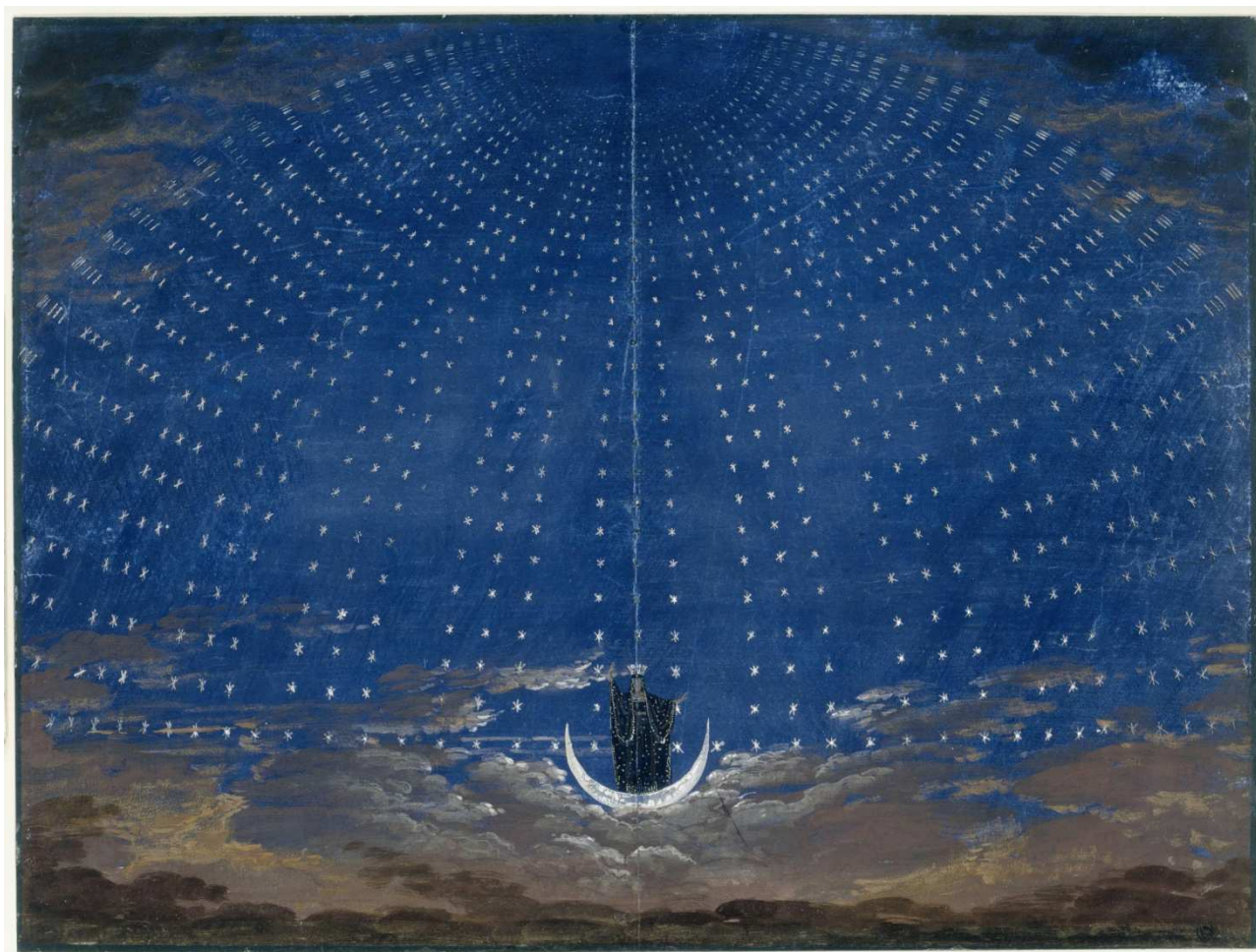
211 El catálogo de piezas puede visitarse también online. Es interesante el ejemplar MT015368.



64.- *Madame Pompadour*, de François Boucher, 1759, Wallace Collection.

De todos modos, la bata de la dama es estrellada. El vestuario negro o azul oscuro lleno de estrellas, será en el XIX típico de los magos, completado con un gorro puntiagudo, como de cucurucho, también lleno de estrellas. Este vestido, sin embargo, es el que utiliza Cristerna para hacer de la Noche en la fabulosa mutación que hemos comentado anteriormente al final de la

primera jornada de la primera parte. El gasto realizado en el vestido puede darnos una idea de la fastuosidad con la que se presentó la escena. Imaginemos el vestido a la francesa de la Pompadour con una tela similar al conocido diseño de la escena de la aparición de la Reina de la Noche para una de las funciones de *La flauta mágica*, de Mozart, a principios del XIX.



65.- Diseño de Karl Friedrich Schinkel para *La flauta mágica*, de Mozart, 1815.

Aunque la moda francesa se había introducido en España con la llegada de los Borbones, la mayoría de la población sigue llevando lo que los extranjeros denominaron el «traje nacional», que en el caso de las mujeres se compone de basquiña y mantilla sobre brial o guardapiés, jubón, escofieta y delantal. También en los hombres se da este contraste y, así, mientras podemos imaginar que los galanes de la serie llevan el traje francés con espadín, seguramente los graciosos visten a la española: chaquetilla, chaleco, calzón y faja, y Juan Chamorro a la moda del siglo anterior. En la última parte de la serie, en que ya empieza el fenómeno del majismo, los contrastes deben ser más acusados. Funes, en su *Estudio sobre la Declamación*, explica el furor que se dio en la moda teatral a

finales de siglo por el majismo:

Todo tenía que ser muy español, vestir a la española y hablar y conducirse como los españoles... y a la moda de aquella época. ¡Y qué emperadores y príncipes extranjeros, castellanos de la Edad Media y dioses mitológicos y el mismo Satanás en persona no se hubieran vestido a la española y no se hubiesen explicoteado en décimas a lo culto! (Díaz de Escovar, 1924: 289.)

De hecho, el duelo entre los galanes en la primera escena de la cuarta parte, es una actitud chocante en estos momentos, y que parece más propia del siglo anterior. Sin embargo, no debemos entenderla así, sino que es perfectamente coherente con la moda del majismo. Don Sebastián es un hombre dieciochesco, incluso ilustrado, que vuelve de la tertulia, y actúa siguiendo los patrones de la manolería.

2.2.1.2 Acción natural y *actio* retórica.

Como hemos comentado, desde época temprana se traducen en España los textos y tratados extranjeros específicos sobre interpretación teatral, sobre todo franceses y alemanes, como los de Milicia, Lessing, Engel y, sobre todo, Luigi Riccoboni, quien en sus trabajos *Dell'arte rappresentativa* (1728) y *Pensés sur la declamation* (1738), defiende la naturalidad e identificación del actor con el personaje, influyendo en Voltaire y Diderot. Luzán tradujo un texto de este autor en sus *Memorias* (1751) y, en el capítulo correspondiente, hace una descripción del modo de representar de las buenas compañías francesas y lo propone como modelo para España denominando a este tipo de interpretación la «natural representación». Muchos son los autores de la segunda mitad de siglo –los ya citados Nipho, Juan Francisco Plano, Moratín– que proponen una reforma de los modelos interpretativos, todos tendentes, también, a un mayor *naturalismo*. Se pedía el abandono tanto de las impropiedades y exageraciones antiguas como de la manera francesa, grandilocuente en la tragedia y con «pasitos de caramelo, ojeras, lágrimas y pañuelos» (*Correo de los ciegos*, 8 de diciembre de 1790, p. 68) en la comedia. Se debían hacer interpretaciones modernas, individuales y personales de los personajes en las que el espectador pueda reconocerse, lográndolo gracias a la *declamación interior*, es decir, viviendo el actor la situación en escena como si le estuviera ocurriendo a él y no al personaje.

Todo lo dicho se refiere al concepto de *naturalidad*, y completa lo tratado anteriormente. La cuestión es qué se entendía por *acción* en el siglo XVIII y, en concreto, en las décadas centrales. La palabra acción está presente en la historia del teatro desde Aristóteles, pero no siempre ha significado lo mismo. Existe la acción entendida como fábula, la acción psico-física, la acción performativa, etc.

La ya citada *Carta sobre el teatro*, de Samaniego, puede sernos de utilidad en este punto.

Hay un artículo en que debo implorar más particularmente el celo de vuestra merced y es en lo que toca a la acción de nuestros cómicos. No parece sino que pretenden que se estudie este punto en Quintiliano, como si nuestros cómicos tuvieran que hablar en estrados o predicar sobre algún púlpito. Entre tanto se va acabando entre nosotros aquel maravilloso arte de pintar la naturaleza en el aire con las puntas de los dedos, en que fueron tan excelentes nuestros viejos comediantes. Veríalos vuestra merced retratar al vivo el sol y la luna, los mares y los montes, los ríos y las parleras fuente-cillas, las fieras luchas de los animales, los desafíos, las batallas, y hasta los más íntimos sentimientos del corazón humano. Sabe vuestra merced muy bien que no ha sido otro en ningún tiempo el uso de la acción en la representación dramática y, habiendo excedido en este punto a los antiguos cómicos y oradores, a los Cicerones y a los Roscios, quieren todavía los modernos que sustituyamos a esta gloria el pausado y soporífero manoteo de los franceses.

Otro tanto se puede decir del gesto: yo no veo por qué una cómica ha de llorar cuando tiene gana de reír, ni ha de presentar un semblante ceñudo y desabrido, cuando debe tratar de parecer bien a todo el mundo. Si el paso pide lágrimas, a bien que cumplirá con sacar el pañuelo y acercársele un tanto cuanto a los ojos; y si pide furias y enojos, bastará que levante un poco el grito y mueva aceleradamente el abanico. Con eso, más que conserve siempre su cara de risa, que así me las quiero yo (Samaniego, 2003: en línea).

Lo que dice Samaniego es que la forma en que se entiende la acción en el teatro del momento es la *actio* retórica, es decir, la ejecución del discurso. Ya desde Cicerón, lo que se aconsejaba al actor-ordador era el mínimo movimiento, gestos precisos y capacidad para comunicar al público los distintos afectos, usando alguna acción performativa efectista. Samaniego incluye en esa concepción de la interpretación las *relaciones* o *primores* («retratar al vivo el sol y la luna [...] las fieras luchas de los animales», etc.) en las que, según el «poeta forastero», Palomina y la Francha eran tan duchas. Frente a esta concepción de la interpretación basada en la oratoria, se va abriendo camino otra que desembocará en las teorías modernas de la interpretación y la encarnación. Un ejemplo aparece en esta crítica de Nipho sobre la obra representada en el teatro de la Cruz el 5 de abril de 1763:

Puede formar alguna esperanza el público de que las acciones de ambas compañías serán el fondo de su interés y aplauso. Esto lo deduzco de una acción bien ejecutada este día en la comedia [...] Padre e hijo hicieron tan vivamente el papel de resistirse, que forcejeando uno en sacar el espadín para vengar su ofensa, y otro deteniéndole para no hacer con el estrépito de la venganza más ruidoso su agravio, rompieron la guarnición, que cayó hecha pedazos en el tablado: acción natural. Esto es hacer el papel revestidos verdaderamente del espíritu de los héroes [...]; esto es cumplir el representante con las rigurosas leyes de su profesión, que le mandan haga de tal modo verdadera una mentira, que se haga creer realidad lo que es fábula (*Diario Extranjero*, II, 12 de abril de 1763, pp. 29- 30) (Citado por Álvarez Barrientos, 1996: 13).

Como reflexiona Álvarez Barrientos a partir de estas palabras de Nipho en el *Diario Extranjero*, la idea de naturalidad y verosimilitud se incorpora pronto a la *actio* retórica:

He aquí, por otro lado, la idea de hacer verosímil la ficción mediante la adecuación de la interpretación al hecho, al momento y al sentimiento que se representa. Es lo que Nifo ha llamado «acción natural», y natural porque le resulta creíble. En ello insiste, ahora desde la perspectiva de la dicción, mostrando, en contra de lo que se ha venido repitiendo -que es cierto, sin embargo, como verdad general-, que en el mismo siglo XVIII, como ya dije, había actores partidarios de la naturalidad, y que no provenían del clasicismo. Es el caso, por ejemplo, de Petronila Jibaja, ejemplo de suavidad y naturalidad en el verso, y de Manuel Guerrero, que era famoso por su «hablar natural y sin resabios de aldea o lugarcillo» Sin embargo, continúa Nifo, por la fuerza de la inercia, «todo se corrompe, ¿quién creará que en una compañía [la de Manuel Hidalgo] donde se hablaba más natural nuestro hermoso español, hoy se pronuncia con tanto sonsonete y campanillas, que rompe el oído?» (*Diario Extranjero*, IV, 26 de abril de 1763, p. 58) (Álvarez Barrientos, 1996: 13).

Más adelante en la historia del teatro, la búsqueda de la ilusión escénica dará lugar a la aparición de la cuarta pared y acabará con la noción de *actio* retórica para implantar definitivamente la idea de acción natural -o psico-física, como se denominará a partir de Stanislavski-, como idea hegemónica en cuanto a metodologías interpretativas se refiere -aunque cuestionada desde otros planteamientos en los siglos XX y XXI-.

La cuestión es que estos cambios en la concepción de la acción tienen consecuencias también en la dramaturgia. Como ya comentábamos en el apartado dedicado a la estructura discursiva, uno de los elementos constituyentes del espectáculo teatral junto a la fábula -que entonces no se concibe como exclusivo ni excluyente- en la concepción pre-burguesa es el *discurso* o *pensamiento*, como lo denomina Aristóteles (ya poníamos entonces el ejemplo del soliloquio de Toribio al inicio de la segunda jornada de la primera parte de la serie que nos ocupa). La doble referencialidad que todavía hoy día entendemos se produce en la comunicación teatral, hacia el otro actor y hacia el público, es explícita en el teatro pre-burgués. De ahí que el dramaturgo, de un lado, alterne lo que se dice específicamente a uno y otro receptor y, de otro, tenga en cuenta el método interpretativo que no es otro que la oratoria, y las cualidades del actor en este terreno.

En la primera parte de *El asombro de Salamanca*, tenemos un pequeño «primor» para mayor lucimiento de la famosa dicción de la Jibaja, que se mezcla con las «suaves voces» de las cantantes mientras la tramoya va realizando ante los ojos de los espectadores lo que ella va diciendo:

Cristerna: Pues porque empiece el placer,
 en la vista a recrearse,
 ved ese hermoso elemento
 que, reducido a la margen
 de arenoso freno, choca
 a repetidos embates
 con las rocas, y las peñas.
 Y pues ahora, las letales
 pardas sombras de la noche,
 su lóbrego manto esparcen,
 veréis en lo que os prevengo,
 cómo sus sombras deshace
 la aurora, a que sigue luego
 el sol, de las luces padre,
 iluminando del orbe
 opacas oscuridades (vv. 837-852).

En uno de los momentos sorprendentes de la tramoya, continúa su discurso:

Cristerna: Ya que en mitad de mi curso,
 me presento dominante,
 en alto elevado solio,
 circundada de las aves
 nocturnas, que con sus ecos
 tristes alteran los valles,
 venga la que precursora
 del sol, sus luces reparte,
 y vaya con el rocío
 desuniendo el maridaje
 de las condenadas nubes.
 Porque, halagüeña y brillante,
 su risa dé al orbe alegres
 y festivas claridades.
 Y pues en dorado carro,
 sembrando aljófares sale,
 digan en su aplauso brutos,
 fuentes, plantas, selvas, valles (vv. 921-938).

Hoy en día estos parlamentos suenan redundantes e innecesarios, puesto que lo que describen ya se está viendo gracias a la tramoya y, como se suele decir, *no aportan nada a la acción*. Sin embargo, en la época eran tremendamente apreciados, pues se trataba de escuchar bellas palabras, poesía (sin necesidad de acción), y se apreciaba el «maravilloso arte de pintar la naturaleza en el aire con las puntas de los dedos» y con la palabra.

Pero no todo está escrito según la noción de actio. En ocasiones el dramaturgo propone acciones que deben ejecutarse al margen de la palabra, con la implicación psicofísica del actor, y que darían lugar a escenas como la de la pelea alabada por Nipho. Por ejemplo, la siguiente de la tercera parte de *El asombro de Salamanca*:

Al empezar, se le cae a CRISTERNA el lienzo, y van a alzarle, el CONDE, CÉSAR y ALEJANDRO.

Cristerna:	El lienzo se me ha caído.
César:	Soltad, que llegue primero a alzarle yo.
Conde:	Los acasos no dan los merecimientos.
Alejandro:	De los dos yo he de cobrarle.
César:	Yo solo llevarle intento.
Conde:	¿Cómo ha de ser?
César:	De esta suerte. (<i>Riñen.</i>)
Alejandro:	Muera un tirano, soberbio, aleve, ingrato, enemigo...
Inés:	Volvióse el sueño del perro la función.
Margarita:	¡Ay de mí!
Mauricio:	Aleves, ¿así otra vez el respeto de una dama perdéis?
Conde y Alejandro:	Muera.
César:	¡Os mataré, vive el cielo!
Cristerna:	No ha de morir, ni vosotros proseguiréis el empeño, que eso es ya ser contra mí descortesés y groseros, o, vive Dios... (vv. 1746+-1764).

Álvarez Barrientos da en la clave al resumir el conflicto acerca de la actuación actoral en el siglo, entre lo que se hacía y lo que pretendían los críticos denominados ilustrados:

El actor interpretaba los versos con cadencia, marcando lo que lo que llamaban «tonillo», y haciendo una representación gestual muy exagerada. No se respetaba la intención interna del texto y era frecuente que un monólogo apasionado, o atormentado, que el actor debería representar -según las normas del realismo escénico- solo en el escenario y reconcentrado, fuera interpretado a grandes voces, con mucho manoteo, en el borde del escenario frente al público, y repetido si sustaba (Álvarez Barrientos, 1997a: 291).

La descripción de la manera de interpretar que de forma concisa y precisa explica Álvarez Barrientos se corresponde con la técnica de la *oratoria* (hablar al borde del escenario, para el público, intentado mover sus afectos y con una gestualidad de brazos y manos muy codificada), la cual nada

tenía que ver con el *realismo escénico* que se impondrá después y que, como hoy sabemos, no es la única forma de actuar, ni la única verdadera, ni siquiera la más natural, sino una técnica llena de convenciones, (como, por ejemplo, la de que un monólogo apasionado debe representarse en voz baja y reconcentrado), un código, que hemos aprendido culturalmente a identificar como *natural*. Una interpretación basada en la oratoria puede ser tan orgánica como una basada en la técnica del realismo, del mismo modo que una interpretación realista puede estar tan falta de vida como el discurso de un mal orador. Es decir, una cosa es la técnica empleada, y otra la capacidad para ejecutarla. A menudo se mezclan ambas cuestiones, lo que hace difícil llegar a conclusiones objetivas y ecuanímes, si es que tal cosa es posible o siquiera deseable. De nuevo, Nipho nos ayuda en la tarea. Al dejar siempre claro su planteamiento nos permite separar lo ideológico de lo técnico.

A juzgar por sus palabras los actores españoles son diamantes en bruto, necesitados de alguien que les «mande y mañosamente los dirija e ilustre [...], pues notamos en el día que sin maestros ni ejemplares que imitar (porque tienen muchos que los censuren pero ninguno que los enseñe) hacen cosas buenas, que no conocen, y muchas malas porque el gusto, hasta aquí desabrido, lo apetece» (*Diario Extranjero*, IV, 26 de abril de 1763, p. 56) (Álvarez Barrientos, 1996: 13).

2.2.1.3 Mezcla de papeles.

La sociedad del XVIII es como un gran Carnaval en el que se invierten los mundos y se subvierten las conocidas categorías de género y clase. Respecto a lo primero, al hablar de su reflejo en la moda Díaz Marcos concluye muy acertadamente:

La sociedad del XVIII [...] sucumbió al hechizo del lujo, la moda y la novedad. Tal situación generó una controversia sobre si el lujo era positivo o no para la nación y, al mismo tiempo, una diatriba contra los petimetres y petimetras como figuras que encarnaban esa fascinación por la moda y el adorno. La virulencia de las acusaciones contra tales personajes pone de manifiesto que su frivolidad provocaba un gran nerviosismo por lo subversivo de su comportamiento. Los petimetres y petimetras, además de representar el gusto extranjerizante y la falsedad artificiosa, retaban los moldes y expectativas de género y, con su mera existencia, difuminaban las fronteras establecidas identificándose con un «otro» más rebelde ante los ideales establecidos. Los petimetres, con sus andares amanerados y su gusto por los cosméticos, representaban un concepto de masculinidad refinada, artificiosa y ambigua, mientras que las petimetras, con sus cortejos y actividad social, suponían un ataque directo a la figura del ángel del hogar: eran cualquier cosa menos las mujeres recatadas y silenciosas que pasaban su vida entre la cocina y la sala de costura. El comportamiento y actitud de los petimetres supone una rotunda trasgresión de los ideales de género y de la noción de utilidad social del individuo. La moda, el lujo y la actuación constituyen las herramientas para elaborar una identidad distinta a la establecida culturalmente como

deseable y apropiada (Díaz Marcos, 2008: 51).

Sobre lo primero, la misma estudiosa aclara: «La moda y la indumentaria se convierten así en perfecto reflejo de los temores y conflictos de clase de la sociedad dieciochesca» «Lo que los textos de finales del XVIII ponen de manifiesto con sus críticas y representaciones satíricas no es que esa confusión fuera remotamente posible sino que se temía que pudiera serlo en el futuro» (Díaz Marcos, 2008: 42)

En un trabajo anterior apunté cómo esta situación social tiene su reflejo en los textos pero más aún en la materialidad del espectáculo teatral, en la interpretación (Contreras, 2014a). Aludí entonces a una crítica de Nipho a la Ladvenant:

Esforzó demasiado lo festivo, y los aires del desenfado; no me admira, entendió más literal de lo que convenía al poeta; pero debió de considerar que Margarita era una casi interina Duquesa de Ferrara, a quien no le venían bien dejos de petimetra, ni burlas y meneos de abanico de alguna *turbia D^a Clara* [...] Bastará que quiera contenerse para hacer un grande papel en nuestras representaciones (Cotarelo, 2007: 95).

María Ladvenant mezcla los comportamientos de aristócrata y burguesa, pero además, cuando llegue a primera dama seguirá haciendo las graciosas de los entremeses, cosa rara en la época pues no se adecuaba al *papel*. De hecho, logró gran fortuna interpretando *La desdicha de la voz*, de Calderón, en la que la protagonista, dama, debe trabajar de criada para escapar a su hermano que quiere matarla por un asunto de honor. Esto también ocurre en la realidad, pues las criadas intentarían ser petimetras y las damas se comportarían como majas siguiendo la moda del majismo. Esta confusión de papeles de dama y criada, más allá de sus implicaciones político-sociales, supone cambios en la estructura de las compañías y en la concepción de la interpretación, pues amplía el registro interpretativo de cada papel, en principio, hasta hacer desaparecer la noción de papel tal y como se entendía hasta entonces. A la larga, supone la desaparición de los papeles de las graciosas y la creación de nuevas convenciones para el trabajo de las actrices.

Así, si la confusión de papeles de ama y criada anunciaba el derrumbe de la sociedad estamental y la posibilidad de la igualdad social, al final todo quedará en que todas las mujeres harán el rol de criada con púdicos ademanes de dama. Ese papel será el que represente la actriz decimonónica, en consonancia con el papel subordinado de la mujer en el contexto social. Esto tendrá consecuencias también en el uso del cuerpo de la actriz (Contreras, 2014a: 69-70).

En la época de nuestra serie, sin embargo, las mujeres tienen un protagonismo considerable

y así se refleja en los textos y tramas. Además, se amplía ese registro interpretativo, como decimos, porque muchos de los actores tienen que interpretar los varios papeles que le toca a su personaje. Por ejemplo, Cristerna, que lo mismo hace de personaje mitológico que de criada en la trama o de reina de Paraguay. Lo mismo Toribio, como hemos indicado, que pasa de su falso gallego a perfecto castellano aristocrático. Y, por supuesto Inés, que de criada graciosa pasa a digna compañera de la dama y personaje mitológico.

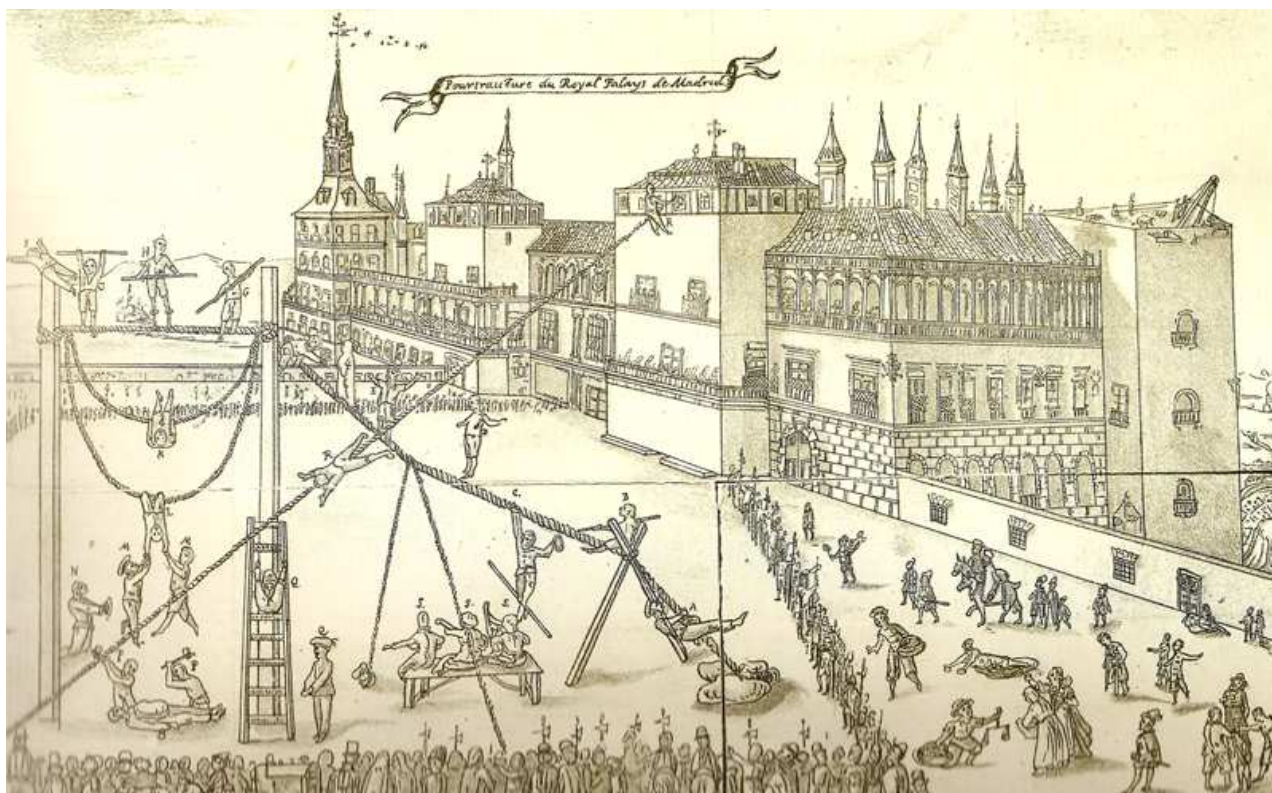
El resultado final debía ser un gran espectáculo interpretativo por la variedad de tipos y el contraste de cada uno de los personajes en sí mismo y en relación a los demás: el tono serio del galán, el cómico del gracioso y el burlesco del montañés ya en la primera escena, por poner un ejemplo, que se va enriqueciendo según avanza la obra con los ridículos don Facundo y doña Mencía, la locura de doña Paula, etc. Frente a la uniformidad de usos corporales y convenciones que caracteriza el teatro *realista*, aquí prima la heterogeneidad y la mezcla de códigos.

2.2.2 El cuerpo entrenado.

Como decíamos antes, la sociedad del XVIII, extremadamente teatral, desarrolla unos usos corporales mucho más libres, amplios y forzados que los de la sociedad del XIX, caracterizada por la extrema contención e, incluso, los de nuestra propia época. Además de lo que hemos comentado sobre petimetres y majos, es interesante un apunte realizado por un viajero francés, quien se asombra de que «aquellos que se precian de tener mundo se arrodillan para hablarlas [a las mujeres], les besan la mano y no se levantan hasta después de haber sido largamente instados a ello» (Vayrac, 1718, I: 56). Cabe entender, por lo tanto, que la interpretación habitualmente es bastante gestual, como atestiguan los tan comentados *manoteos* de las críticas. Aquí trataremos aquellos aspectos que requieren una técnica específica.

2.2.2.1 Acrobacia.

La existencia de espectáculos de acróbatas en Europa y España está bien documentada desde la Edad Media. En el XVIII los espectáculos de volatineros ocupaban los teatros madrileños, al igual que los de otras ciudades españolas, durante toda la Cuaresma, pues eran los únicos que podían verse en esa época de abstinencia junto a los de títeres. Aún así, parece bastante claro que el gusto por los ejercicios acrobáticos en las representaciones teatrales se debe a la influencia de la *commedia dell'arte*.



66.- Titiriteros frente al alcázar, finales del siglo XVI.

Evangelina Rodríguez (1998: 89-124) y Fernando Doménech Rico (2005a, 2005b, 2005c, 2007a) han estudiado la influencia de la *commedia dell'arte* en el siglo XVII y XVIII respectivamente. Esta influencia se mostrará sobre todo en dos terrenos, la improvisación y la importancia del trabajo corporal del actor. Hablando de las derivaciones en la *commedia dell'arte* de *La dama duende* de Calderón, Doménech señala:

las situaciones producidas por el terror, con toda su barahunda de cabriolas, acrobacias y manoteos, eran un terreno abonado para actores especialmente entrenados en el trabajo corporal, para los *Arlecchino*, *Truffaldino* o *Coviello*. Y efectivamente, a partir de esta nueva concepción, se dejó de hacer hincapié en los enamorados para centrarse en el criado y sus terrores (Doménech, 2005c: 310).

Este tipo de interpretación se irá extendiendo a otro tipo de escenas que, en principio, estaban más basadas en el trabajo vocal, como las aludidas «relaciones» en las que el actor pinta una disputa con un animal y lo imita. El actor juzgaba haber llegado a la perfección de su arte si conseguía hacerlas bien, entonces se llamaban «primores». Precisamente la prueba más frecuente para incluir a un actor en una compañía era que hiciera una relación. El *Memorial literario* de noviembre de 1784 da cuenta de cómo gustaban estos monólogos, tanto que llegaban a sacarse en

pliegos sueltos para ser comentados en las tertulias:

y para presumir de saber pintar la lucha de una sierpe, de un toro, de un león [...], la carrera de un caballo, la caza de un jabalí, de una garza, de un halcón [...] ¿Quién no reirá de ver ejecutar con las manos, y aun con los pies, el paso y trote de un caballo; con los quiebros del cuerpo y esfuerzo de brazos, la lucha del negro más prodigioso con la serpiente? (Álvarez Barrientos, 1997a: 291).

Por supuesto, una de las técnicas en las que el actor debía estar ducho es la esgrima, porque siguen apareciendo combates de espadas, aunque menos que en el siglo anterior. Por último, y específicas de las comedias de magia, requieren una interpretación gestual las transformaciones. El actor convertido en animal debía adoptar el código del mismo, lo cual le exigía un esfuerzo adicional.

La similitud con la interpretación acrobática de la *commedia dell'arte* en las comedias de magia se nota más a principios de siglo, con *El espíritu foletto*, lógicamente, pero sigue existiendo después sobre todo en las intervenciones de los graciosos y, en concreto, en aquellas en que aparecen o se van en una tramoya. Por ejemplo, hay una escena muy bien preparada dentro del gusto por los juegos de ingenio y asociaciones en la cuarta parte. Polilla, encerrado en la cárcel junto a don Sebastián quien ha matado a don Fernando, se queja sobre lo injusto de su situación y teme acabar ahorcado:

Polilla: ¡Y quiera Dios que no salga
 a hacer cabriolas al aire
 colgado de la garganta! (vv. 1716-1718).

Al poco, llega Cristerna con sus acompañantes montada en un águila y le rescata. Polilla acaba volando, en un *vuelo de compás*, haciendo cabriolas al aire, pero estas le salvan la vida mientras aquellas hubieran significado su muerte.

Polilla: ¿Y yo, cómo tengo de ir?
Toribio: Tú de iste curdel te agarra,
 y non tienes quei temer.
Polilla: ¿Cordel? El nombre me espanta.
 ¿Quién dijera que un cordel
 de otro cordel me librara? (vv. 1823-1828).

Aquí, como en el resto de vuelos, debía producirse la consiguiente «barahunda de cabriolas, acrobacias y manoteos» debidos al «terror» del gracioso (en este caso Polilla pero también

obviamente Toribio, interpretado como hemos dicho por el volatinero Plasencia).

Igualmente el personaje de Juan Chamorro debía aprovecharse de las cualidades coreográficas del actor Ramón Verdugo y ser un poco matachín. Las reacciones que se infieren de sus respuestas a los constantes sobresaltos que le produce la maga y su impetuosidad para lanzarse en su captura propician todo tipo de juegos dancístico-acrobáticos.

2.2.2.2 Baile.

La comedia de magia es un espectáculo musical y está lleno de bailes, como ya se ha dicho al tratar su relación con las mojigangas y los bailes de máscaras propios del Carnaval. Uno de los más frecuentes e importantes es el de matachines, también tratado en dicho apartado y al que nos remitimos. Transcribimos ya ahí los ejemplos de bailes de matachines más interesantes de nuestra serie. Lamentablemente, no se conserva la música de bailes (ni otra) de la serie de *El asombro de Salamanca*, por lo que no podemos saber cómo era exactamente, aunque quedan partituras de bailes de comedias de magia en la Biblioteca Histórica. En concreto, con signatura BHM Mus 642-1, la de Don Juan de Espina en Madrid compuesta por Coradini en 1740, o sea, por el mismo compositor del estreno de nuestra serie y más o menos en el mismo año. Los instrumentos son «4 violines, viola, 2 oboeses [sic], flauta, clarinete, 2 trompas, fagot y 2 bajos, que son 14 instrumentos en 27 hojas». Como vemos, es un número bastante considerable de instrumentos, que nada tiene que ver con la simple guitarra y caja y clarín de las comedias simples. En esta partitura constan cuatro danzas con distinta dinámica: andantino moderato, largo, allegretto y andante. Parece que es el número normal de cualquier comedia de magia, a cuya escritura musical hay que añadir la música cantada y no bailada.

Existen estudios recientes sobre la danza en el XVIII, sobre todo los llevados a cabo por María José Ruiz Mayordomo, que ha estudiado los tratados de la época, como el de Pablo Minguet e Irol, titulado: *El noble arte de danzar a la francesa, y española, adornado con LX láminas finas*, publicado en Madrid en el XVIII y que se conserva en la Biblioteca Nacional con signatura: R-4203, o el de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, publicado en 1745 y que incluye apartados dedicados a los bailes de máscaras. Muy interesante es también el libro de Gregorio Lambranzi *Nuova e curiosa scuola de balli theatriali*, reeditado en inglés en 2002. El libro tiene la particularidad de que no ofrece una notación precisa de las danzas, sino que da la postura inicial y describe el aire o tono general, ofreciendo algunas sugerencias de pasos y posturas, animando al maestro de danza para que

las desarrolle según su gusto e imaginación particulares. En términos generales, se trata de danzas muy imaginativas para todo tipo de personajes, sobre todo de la *commedia dell'arte*, pero también de otras nacionalidades o razas (turcos, gitanos, negros), oficios (toneleros, marineros, soldados, sastres, etc.) personajes mitológicos (faunos, diablos, enanos) y acróbatas. Mezcla pasos de danza (de bourrée, piruetas), con mimo -como en las relaciones y melólogos- y acrobacias de gran dificultad. Las escenas que describe son muy similares a las escenas de matachines de nuestras comedias, donde se plantean situaciones que mezclan diablos y artesanos en lugares como barberías y molinos. Todo esto nos da una idea de por qué las danzas eran tan apreciadas y caras. Se trataba no solo de ejecutarlas con la mayor habilidad, sino de idearlas buscando siempre la sorpresa de nuevas situaciones, personajes y movimientos. Parece que en este trabajo destacó Ramón Verdugo.

Por los datos que se conservan en el Archivo de Villa, sabemos que en las temporadas que se estrenaron nuestras obras, el maestro que proveía las contradanzas era un tal Monsieur Riche. En 1741, para la segunda parte de Pedro Vayalarde, se pagó al compositor 480 reales y la misma cantidad a Riche «por las contradanzas y agasajo que se les hizo», los vestidos de los bailarines para las dos contradanzas ascendieron a 720, y a Cañizares, por escribir los sainetes, 430 reales. Los gastos para las contradanzas de una obra, entre ejecución y trajes, como vemos, eran equivalentes al salario que se pagaba al dramaturgo por una comedia nueva.

Pero no solo hay matachines y contradanzas. En la tercera jornada de la segunda parte de nuestra serie se baila un *minuet* que es seguido por una contradanza con la que se acaba la función, y también en la cuarta. Hay un cuadro de Tiépolo que reproduce muy adecuadamente el aire de este tipo de escenas.



67.- *El minué*, Giandomenico Tiepolo, 1756, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Según va avanzando el siglo se ponen de moda el fandango, una danza que entonces se tenía por muy sexual (Ruiz Mayordomo, 2003: 62) y otro tipo de danzas más «populares» y pre-flamencos (Núñez, 2008).

2.2.2.3 Estatuas.

En el siglo XVIII se pone de moda en muchas ciudades europeas un *espectáculo* que consiste en visitar en grupo jardines con estatuas por la noche. A la luz de las antorchas las estatuas parecen animarse. Esa moda coincide con la de interpretar estatuas vivientes en el teatro. En Madrid, esto ocurre ya desde principios de siglo con la llegada de los Trufaldines pues, precisamente, parece que ésta fue «una de las habilidades más celebradas de los Trufaldines» (Doménech, 2007a: 268). Joaquín Álvarez Barrientos ha estudiado este fenómeno en la comedia de magia. Según él, «en cierta medida la moda de estas se debió a la preocupación de los neoclásicos por la escultura griega» (Álvarez Barrientos, 2011: 160), pero vemos que en realidad es anterior. Lo que parece claro, como él comenta, es que de ellas «surgió una forma de representar muy semejante al mimo, en la que también tiene espacio la escenificación de “cuadros vivientes”» (Álvarez

Barrientos, 2011: 159).

Curiosamente, en las comedias de la serie *El asombro de Salamanca* no hay estatuas, lo que en realidad supone una excepción bastante reseñable. Solamente en la cuarta parte hay unos leones pintados que imitan estatuas, y «otros leones han de ser hombres que han de andar a su tiempo con otros taburetes». Esta ausencia no puede ser una casualidad, pues ocurre en todas las comedias, a excepción de lo comentado sobre el jardín. Puede deberse tanto a consideraciones filosóficas como meramente estéticas o prácticas. Comentábamos cómo Nicolás González Martínez tiende en sus planteamientos escénicos a una cierta coherencia o racionalidad. Quizás la animación de estatuas le parece algo demasiado fantástico. O simplemente sabía que a la vez Cañizares va a estrenar *El anillo de Giges*, en la que la estatua de Zoroastres juega un papel primordial, por lo que pudo considerar que no tenía sentido competir con su compañero. Por otro lado, pudo preferir sustituir este tópico por las escenificaciones mitológicas tan espectaculares. Lo que sí cabe preguntarse es si algún personaje utiliza este tipo de interpretación o similar. Parece probable que los personajes mitológicos metateatrales se muevan de esta manera, pues sin duda se plantean como *tableaux vivants* al reproducir escenas frecuentemente pintadas y esculpidas, que se animan para cantar. También resulta curiosa una réplica de Macarrón a Octavio. Los graciosos Toribio y Macarrón pretenden seducir a la tercera dama y el vejete Octavio afirma estar interesado en el asunto también, a lo que Macarrón retruca:

Macarrón: De una estatua
 de cartón, ¿quién caso hizo? (vv. 624-625).

Evidentemente se refiere a que el vejete está «pasado como un higo», como dice Inés, o sea, arrugado y seco, casi sin vida. Pero también es interesante pensar que su movimiento, en ciertos momentos, pueda ser casi de estatua.

2.2.3 Los afectos.

Fuera de España muchos son los tratadistas que observan al ser humano y desmenuzan los movimientos del alma y los fisiológicos que producen las pasiones con el objeto de ofrecer una ayuda al actor. La Fisiognomía dinámica, conocida desde Leonardo, estudia los movimientos del rostro según las distintas pasiones que mueven al ser humano. La inicia iconográficamente Le Brun con dos conferencias –*Conferences sur l'expresion*– dadas en 1668 y 1671. Sus dibujos se editan

repetidamente en el XVIII por distintos editores en toda Europa. En 1747 Parson, un médico amigo del pintor Hogarth busca explicaciones fisiológicas a las emociones. Lavater, representante de la fisiognomía estática, publica su obra *Von der Physiognomik* en dos volúmenes en Leipzig en 1772 y después en cuatro en 1775-78 como *Physiognomische Fragmente*. Volúmenes resumidos de su obra, conocidos como los *Lavater portátiles* fueron objeto de numerosas ediciones en toda Europa. Por fin Engel, en 1785, publica el que se ha considerado primer sistema de mímica moderno que influirá en el teatro del XIX. «Tenemos actores, pero no un arte teatral, -dirá- que se ha perdido y tenemos que inventarlo». Su investigación trata de identificar los *gestus scenicus* de Cicerón (En su obra *De oratore*, III, 59). Sabemos que esta preocupación por los afectos anticipa la sensibilidad romántica. Pero, todos estos tratados son posteriores al estreno de nuestras obras. Intentaremos descubrir qué ocurre con los afectos en las décadas centrales del siglo.

2.2.3.1 Pathos y Emoción.

¿Es posible que el pintar las pasiones, excitar la admiración, mover, enternecer, asustar, corregir, instruir a un siglo, entretener y divertir a las personas decentes se ha de tomar por bajeza?

Correo de los ciegos, 7 de noviembre de 1786

A partir de los años ochenta, sobre todo con la publicación de los múltiples tratados ya citados, se produce otra evolución en la interpretación. El público ya no se contenta con la representación de tipos convencionales, ahora el actor debe conmover, hacer llorar, interpretar las pasiones tan valoradas por el incipiente estilo romántico. Esta tendencia va a influir también en la comedia de magia. Un caso donde la emocionalidad es especialmente desbordante es el de la comedia *En vano contra el honor lidian encantos y amor*, de 1773. En esta comedia hay tres escenas de los amantes Reinaldo y Armida, una por jornada. El manuscrito consultado en la Biblioteca Histórica de Madrid abunda en anotaciones al margen, indicaciones de dirección, en las que se especifican gestos y emociones que los actores deben incorporar para decir el texto. En la primera de estas escenas Reinaldo, enfrentado a Armida, dice:

Reinaldo: En lides donde se arriesgan
 la religión o la fama,
 no hay mejor victoria que ésta.

Y huye. Aquí la descripción de lo que se va a hacer, la palabra, se sustituye por la acción. Al

irse le detiene ella «afectuosa»: «¿A dónde huyes?, detente», y después: «Si, a tus plantas puesta / la humilde Armida». Es decir, que la dama está de rodillas. Cuando él pide que se vaya, Armida habla y «se levanta furiosa». La segunda escena entre los amantes está escrita con el texto entrecortado como corresponde a las violentas pasiones que dominan a los personajes. El autor establece acciones implícitas –en el diálogo- y explícitas en las anotaciones. Cuando él llega a pedirle piedad, ella vuelve la espalda, él la detiene, luego se arrodilla, -ella dice «alza»- él «serio», ella «enternecida» después él «Tierno», «Fuerte», luego ella «con enfado». Por fin en la tercera escena, solos, Armida «se va a herir con el puñal y sale Reinaldo y la detiene». Ella «expresiva», él «amoroso» ella «se desmaya en sus brazos». Cuando Reinaldo la deja, ella «vuelve en sí». Lo que ocurre aquí es que

Este cambio radical, dirigido hacia la comprensión del hombre completo y, por tanto, hacia la comprensión de cuanto le rodea, se va a manifestar en literatura mediante el desarrollo de géneros y motivos de carácter sentimental. Se trataría de lo que podemos llamar «ilustración del corazón», para emplear terminología de la época, ya que son muchos los que consideran que el objetivo del escritor es «dar a conocer el corazón humano» (Álvarez Barrientos, 1996: 3).

Precisamente, la cuestión de las emociones y los afectos es candente hoy en día, así que muchas de las reflexiones actuales pueden servirnos para entender lo que ocurría en el XVIII, haciendo las correspondientes salvedades de época. Desde luego, la sentimentalidad liberal tiene sus concomitancias y diferencias con la inteligencia emocional neoliberal de hoy en día, y a esta se opone toda una concepción de los afectos que pretende ser emancipadora. En todo caso, lo que ocurre, según plantea Chomski en «Diez estrategias de manipulación a través de los medios» (en línea), es que la apelación a la parte emocional del receptor cortocircuita el pensamiento racional, del mismo modo que hablando a adultos como si fueran niños de 12 años se consigue que respondan como tales.

En todo caso, los afectos tal y como se plantean en el teatro de los años cuarenta del XVIII son bastante más moderados que los que se verán en los escenarios en las últimas décadas. La apelación a la razón parece templar la emocionalidad de los personajes, aunque es cierto que muchos actúan, precisamente, movidos por sus pasiones. Es el caso de la propia maga Cristera, cuyo amor, odio, despecho, celos, por don Sebastian son el motor de sus intentos de seducción y venganza. Pero esta emocionalidad, sobre todo, se dice más que se hace. Así, lo primero que sabemos de la maga se debe al monólogo en que don Sebastián explica su situación al principio de la obra.

Don Sebastián: Al volverme a Burgos, quise
despedirme, pero apenas
lo escuchó, dando a su rostro
de amor, o locura, muestras,
id con Dios, me dijo,
[...]
y apenas hube
caminado media legua,
al doblar un montecillo,
admiraciones encuentra
el discurso, pues me vi,
cara a cara con Cristerna,
que ese nombre tiene, amigo,
la hermosura montañesa,
quien con halagos, cariños,
suspiros, ruegos, y ofertas,
me precisó a que conmigo
la trajese. ¡Qué no fuerzan
en una mujer hermosa,
por más que fingidas sean,
las lágrimas! En fin, yo
suspense, fuerza es que advierta,
en su altivez, su jactancia,
resolución y soberbia,
que aquella alma, más que humanos
espíritus la gobiernan.
Y más si verdad hablé,
en que salió de su tierra
la hora, y el día que yo
salí de Burgos de vuelta;
habiendo de su país,
hasta donde se la encuentra
mi admiración, asombrada
no menos que ochenta leguas.
Por no traerla, a Salamanca,
mi afecto se la encomienda
a Juan Chamorro, mi amigo,
escribano en esa aldea
de Santa Marta. No fui
desde que la dejé en ella,
a verla más, pues Mencía
es a quien solo venera
mi corazón, y queriendo
ayer visitarla, apenas
toqué el umbral, cuando vi
que me responde Cristerna,
reprendiéndome sañuda,
y amenazándome fiera
por mi olvido, y mi retiro.

Mira Polilla, si es fuerza
que sienta callando, cuando,
neutral el alma, y suspensa,
a Cristerna, no la puede
querer, y a quien quiere ella,
impide la aborrecida,
que la adorada lo entienda.
Con que no sé cómo acaben
tantos sustos, tantas penas,
afanes, ansias, martirios
y sentimientos, que es fuerza,
que como noble los calle,
y como amante, los sienta (vv. 119-186)

Cuando Cristerna aparece finalmente, su intervención se corresponde con la pintura que de ella y de sus emociones ha hecho don Sebastián.

Cristerna: La lengua
 detén, alevoso, falso,
 traidor, tirano. Mi ciencia
 ignoras tú, que no usaras
 de engaños, si lo supieras.
 Si por ella alcanzo todos
 tus designios, ¿cómo piensas
 que conmigo eres cortés,
 cuando a otro solio te acercas?
 Cree, villano, que no ignoro
 tu falsedad, tu cautela,
 y... pero nada te diga;
 que ni aún mereces, siquiera
 que reprehenda tus traiciones:
 mas sabe, que la extrañeza
 de verme, donde no quieras,
 y huir de donde me dejas;
 es para que tú no dudes,
 que soy más de lo que piensas (vv. 314-332).

De nuevo el actor redunda en la explicación de la emoción de la dama: la ira.

Don Sebastián: ¿Qué he de hacer, cielos airados (*Aparte.*)
 con esta mujer? Sosiega,
 Cristerna, tus bellas iras,
 que no dicen bien sus nieblas,
 en el sol de tu semblante (vv. 337-341).

La ira que siente la dama contrasta con la tristeza del galán. Esta tristeza es muy visible pues la

obra comienza directamente con la pregunta del criado Polilla a su amo acerca de su mal.

Polilla:	Señor, pues criado atento y callado, te serví, ¿no podré saber yo aquí algo de tu sentimiento? Por mucho que sea el pesar, poco pierdes en decirlo, pues te ayudaré a sentirlo, si no le puedo aliviar, que aunque bellaco, en mi estado sé, cuando un mal se avecina, que suele ser medicina, su achaque comunicado
Don Sebastián:	Polilla, es tanto el agravio del dolor, que te limito, que aun licencia no permito para que lo exprese, al labio (vv. 1-16).

Don Sebastián se nos presenta así, en su habitación de estudiante, como un melancólico. Seguramente usa la mesa y taburetes de la escenografía para componer la imagen iconográfica típica en el siglo anterior y que todavía está vigente, como ha estudiado Doménech (2013: 143-160) en el XVIII. El autorretrato de Luis Paret es una muestra clara de la pervivencia de los códigos interpretativos que durante siglos habían servido para expresar la emocionalidad. Unos códigos sobre todo *visuales* que son antecedente de la figsionómica que después se pondrá tan de moda.



68.- *Autorretrato en el estudio*, Luis Paret y Alcázar, 1786, Museo del Prado.

Pero, como todo ocurre dos veces en la historia, una como tragedia y otra como comedia, más adelante en la obra aparecerá otra escena simétrica de esta pero burlesca, la famosa escena en que Inés

pregunta a Toribio sus males, y él se explaya contando su amor por doña Mencía. Si bien la relación entre ambas escenas es clara en el texto, seguramente debía haber algún juego escénico que las relacione a nivel espectacular. Seguramente Toribio se esfuerza por imitar las poses, gestos y suspiros de la anterior actuación del galán, para que el público perciba el referente y la caricatura y pueda apreciar los parecidos y exageraciones.

2.2.3.2 Comicidad.

Se suele decir que el sentido del humor depende del lugar. Efectivamente, cada pueblo tiene su sentido del humor particular que, de todos modos, no es inalterable, sino que va cambiando en cada época. En el XVIII asistimos a esta mutación del gusto, también en este asunto.

Menos tolerables serían todavía los que se oponen a la decencia, los meneos y columpios de las majotas, las cabriolas y volteretas de las muchachas, el retintín con que se dicen ciertas expresiones alegres, la afectación con que se procura volver al peor sentido las sentencias equívocas y, en una palabra, todos aquellos artificios con que alguna vez se trata de captar la gracia de la parte más grosera y corrompida del auditorio, con disgusto y rubor de las personas honestas y bien morigeradas. (Samaniego, 2008: en línea)

Álvarez Barrientos, de nuevo, ha estudiado las implicaciones políticas y estéticas de los intentos de reforma de la «graciosidad» en escena, así como los tratados que se escribieron en los años ochenta con tal intento: Zeglirscosac, Milizia, Resma. Sin embargo, sobre la comicidad en los años cuarenta no hay tanto escrito, así que contamos otra vez con las apreciaciones del «ingenio forastero». Sus impresiones sobre Franchó no dejan de ser sorprendentes.

Franchó es gracioso sin suelo
chistoso a más y mejor,
su pimienta superior,
y su sal de la del Cielo;
en su labio coge vuelo
la gracia más enterrada,
y sin excederse en nada,
muestra en su ciencia estudiosa,
una identidad graciosa,
sin parte de bufonada.

La comicidad de Franchó, según el autor, se basa tanto en un don natural como en el estudio de su arte, y es sobre todo una comicidad de la palabra, que nada tiene que ver con los histrionismos

del bufón. Es, pues una comicidad inteligente más que una comicidad carnavalesca, del *loco festivo*. Llama la atención, por lo tanto, ver ya en época tan temprana una crítica a este último tipo de comicidad y hecha por un autor popular. Recordemos que también mostraba una especial predilección por los *primores* de la Francha que, sin embargo, a algunos les parecían «fríos», o sea, poco graciosos.

La Francha ha ya muchos días
que conozco sus primores,
aunque dementes errores
tengan sus gracias por frías;
y algunas señoras mías,
que hablan de ella con soflamas,
mucho más en toda esfera
no lograrán ahí afuera
hacerle las cuartas Damas.

Según la corriente latina de la teoría de la comedia, que nuestros autores debían conocer bastante bien pues hemos visto que Cicerón y Quintiliano son citados con relativa frecuencia, lo que hace gracia es lo ridículo, o sea, lo feo que no causa daño. Por eso es frecuente la comicidad buscada solo con la aparición del actor vestido de personaje ridículo (estudiante ridículo, alcalde ridículo, alguacil ridículo, etc.) De hecho, el galán ridículo dará lugar a todo un género, el de la comedia de figurón. Samaniego, de nuevo, critica esta vertiente de lo cómico:

Compare vuestra merced, pues, la preferencia que se inspira a este traje y modales truhanescos con el escarnio que se hace de nuestros trajes y estilos. ¿Qué razón hay por ejemplo para ridiculizar el traje de abate, admitido en el uso de las naciones más cultas, autorizado con el ejemplo de las personas más condecoradas, y en ninguna manera merecedor de menosprecio?

Lo mismo digo en cuanto a ciertas profesiones, que son frecuente objeto de la invectiva de nuestros sainetes: ¿Es posible que nunca se ha de pintar un médico que no sea ignorante y vilmente interesado?, ¿un abogado que no sea prevaricador?, ¿un escribano que no sea falsario?, ¿un alguacil que no sea ladrón? ¿No es esto adular las preocupaciones populares que se debieran combatir? ¿No es esto envilecer las más honradas profesiones? ¿No es esto llenar de rubor a los dignos ciudadanos que las ejercen? (Samaniego, 2008: en línea).

Las palabras de Samaniego parecen contradecir esa idea de que el vulgo era acérrimo defensor de todo lo español. Y confirma el papel subversivo de la risa que ya ha analizado Álvarez Barrientos y no vamos a repetir. El pueblo pone en evidencia la corrupción y los defectos de sus burgueses, de ahí que se preparara todo el conocido aparato propagandístico. En todo caso, sus

palabras nos dan una información muy valiosa sobre el efecto que producía esta comicidad basada en lo ridículo. No es una gracia blanca, sino que la hilaridad es tanto mayor cuanto más molesta a cierta parte de la población. La risa no es, o no tiene por qué ser, inocua. Estamos pues, ante una risa satírica, que no debía estar desprovista de referencias a personajes concretos de la actualidad, aunque dichas referencias hoy sean difíciles de rastrear. Pertenecen a la dramaturgia del actor y no tienen por qué aparecer en el texto literario-dramático; son escritura escénica.

Por supuesto, lo ridículo no se circunscribe al vestido, sino que la *máscara* se traslada al habla -es el caso del gallego Toribio o la cultilatina doña Mencía- y, por supuesto, como hemos dicho, al movimiento y la composición corporal. Esto da pie a toda una comicidad burlesca, que es la propia del carnaval.

A lo largo de este trabajo hemos ido comentando, al hilo de otras cuestiones, otros recursos cómicos, por lo tanto nos limitamos ahora a recopilarlos y aportar algún ejemplo escénico, remitiendo para la explicación a lo dicho anteriormente.

La comicidad relativa a la concepción del cuerpo grotesco se manifiesta en versos con referencias escatológicas (ya hemos citado muchas de ellas), pero también en actitudes en escena. Por las palabras de Samaniego, parece que los chistes con connotaciones sexuales eran constantes y, si no estaban explícitos en el texto, se hacían con gestos alusivos. Pero también pertenecen a este terreno no solo las escenas de purgas, bastante frecuentes, sino también aquellas en que se come y se bebe en escena. Por ejemplo, en la segunda parte,

Sube en un escotillón JUAN CHAMORRO sentado, comiendo y IBÁÑEZ vejete en pie con unos papeles [...]

Juan Chamorro: Ibáñez, mientras que yo
voy mascando, ve leyendo,
que en fe de los alegatos,
ya substanciado el proceso
voy mañana a Salamanca
para sentenciar los reos,
y quemando sus estatuas
de una vez librarme de ellos (vv. 335+-343)

Se produce aquí un contraste entre la materialidad de la comida y la intangibilidad de las alegaciones judiciales, una incoherencia o choque de lógicas y mundos (Sartre) que es, *per se*,

hilarante. A su vez, la materialidad y el manejo de los objetos y alimentos da pie al actor a realizar toda una partitura de movimientos que resulten en diferentes gags: por ejemplo, hablar con la boca llena y que se caiga la comida, los intentos de atrapar alimentos que se escapan, limpiar manchas, enarbolarse cuchillos y tenedores como si fuesen espadas, varas de mando o plumas, etc., y también a su *partenaire*, que puede sentir deseos de alcanzar la comida que el otro le niega. Se trataría de la inclusión de pequeños números cómicos independientes, con los que algunos intérpretes de la *commedia dell'arte* se han hecho famosos a lo largo de los siglos.

La comicidad de la palabra y chiste es fundamental en la concepción antigua o barroca del humor. Los juegos de palabras y equívocos actúan directamente en la inteligencia del espectador u oyente. Todo el texto, como no puede ser de otra manera, está sazonado de estos chistes que son la pimienta y la sal del espectáculo.

Aunque la comicidad de la palabra es más propia de una concepción retórica (o histriónica) de la interpretación, como es el caso, tampoco dejan de explotarse los momentos en que la comicidad se basa en la situación. Es el caso típico de las escenas en la oscuridad, así como las fugas.

En todo caso, la comicidad es fundamentalmente una cuestión de tono y de tempo y ritmo (Contreras, 2014b; Contreras y Becerra, 2010). Las cuestiones referentes al manejo y la percepción de la temporalidad son mucho más complejas de determinar.

2.3 Copresencia de actores y espectadores.

No son solo los cuerpos de los actores los que hacen el espectáculo, sino que los de los actores influyen decisivamente en la marcha de la representación. Más en el caso del XVIII, en que estos cuerpos no se ocultaban en la oscuridad sino que se hacían imperativamente presentes.

La crítica constante durante todo el siglo a la forma de interpretar, además de la exageración, es que siempre se representaba hacia el público rompiendo la verosimilitud de la pieza al destruir la ilusión escénica y romper la posteriormente llamada cuarta pared.

No sólo era la interpretación la que destruía toda posibilidad de ilusión y verosimilitud. En el «Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica con algunas reflexiones sobre el

medio más fácil de mejorarla» enviado a Armona y Murga (1988: 292-302), se ponen de relieve los defectos de la escena. El escenario estaba siempre ocupado por actores que no intervenían en la escena y que charlaban amigablemente entre sí o se citaban con amigos entre el público -esto ocurría incluso en las escenas que requerían intimidad. En las escenas que sí precisaban de la presencia de varios actores, atentos a la acción pero sin voz, también se dedicaban a hablar en voz baja unos con otros. Los telones estaban llenos de agujeros, por eso se podía oír y ver a través de los mismos a cómicos, trabajadores del teatro y protectores de las actrices que frecuentemente se encontraran detrás del escenario. Además, si un monólogo o escena gustaban, se repetía, sin que se pudiera eliminar esta costumbre hasta principios del XX.

Según estos principios, que se presenten alguna vez nuestros cómicos retozando unos con otros o pellizcándose; que una dama, mientras debe representar lo que exige la circunstancia momentánea del drama, se ocupe en hacer gestos o guiñadas a sus apasionados de la luneta; que el gracioso se entretenga en jugar con los chisperos de la barandilla; que cada uno añada a los versos de su papel algunas gracias de propia cosecha, y otras cositas a este tenor, sería ciertamente muy reprehensible. Decida vuestra merced la especie de castigo que conviene a cada uno de estos excesos (Samaniego, 2008: en línea).

Lo que ocurre, como explica Andioc, es que el espectador del XVIII es necesariamente co-creador del espectáculo: «de esta forma, el espectador era parte integrante, representante también, de la obra. No tiene, de este modo, nada de particular que, en determinadas ocasiones, se incorporara a la representación: unas veces como mostró Clavijo, otras conversando con los autores, repitiendo sus versos, etc.» (Andioc, : 324).

Alvarez Barrientos (2011: 413-415) ha hecho un buen análisis de los distintos motivos por los que se aplaudía y gritaba en los teatros, en el marco de la rivalidad entre *polacos* y *chorizos*, y cómo afectaba esto a los actores y cita un pasaje del Memorial sobre reforma de los teatros de la villa de Madrid, firmado por Santos Díez González el 2 de febrero de 1789. En su «Punto I, Necesidad de cortar el influjo de cierta parte del pueblo en los desórdenes del teatro», explica cómo en más de alguna ocasión alguna actriz se veía «en la precisión o de abandonar el teatro o de salir a él sobrecogida de un temor que le ofusque el lucimiento con que brillaría si no temiese algún bochorno».

Se confirma aquí de qué manera actuaba el bucle de retroalimentación autopoiético definido por Fisher-Lichte. Lo que la académica alemana entiende es que en toda representación teatral la energía del actor se contagia al espectador y es recibida por el espectador que la reelabora y reenvía

al escenario, afectando a su vez al actor.

Como comprobamos, el juego específico del bucle de retroalimentación autopoiético en el teatro del XVIII fue entonces muy criticado por los reformadores y ese juicio moral ha calado en los discursos posteriores. Desde luego, desde el punto de vista de esa primera burguesía hegemónica y sus valores, estas acciones y actuaciones del público estaban mal. Desde un punto de vista distinto, que valore positivamente la participación del público, podrían significar el éxito de la propuesta.

La participación del público, sea del tipo que sea, tiene también efectos positivos en la interpretación del actor, pues le obliga a improvisar. En concreto, Luigi Riccoboni, en su *Historia del teatro italiano*, de 1728, canta las alabanzas de este tipo de técnica.

La improvisación da lugar a la verdad del juego, de tal modo que, aunque veamos muchas veces la misma trama, podemos ver cada vez una pieza distinta. El actor que interpreta improvisando lo hace con más naturalidad y de forma más viva que el que interpreta un papel aprendido. Se siente más y, por consiguiente, se dice mejor aquello que se produce, que lo que se aprende de otros usando la memoria; pero estas ventajas de la comedia improvisada no carecen tampoco de inconvenientes: exige actores ingeniosos, y los supone dotados de talento a todos más o menos igual, pues la desgracia de la improvisación es que la eficacia del mejor actor depende por completo de la de aquel con el que dialoga (Saura, 2006: 138).

En todo caso, como ya he explicado anteriormente (Contreras, 2013: 15), la recepción del público o, más bien, la relación que éste establece con el espectáculo, es de tres tipos: intelectual, emocional o muscular. Como vemos, se corresponde con los distintos tipos de argumentación establecidos desde la antigüedad en la retórica: argumentos relativos al logos, pathos y ethos, y su funcionamiento ha sido confirmado por las recientes formulaciones de la neurociencia a partir del descubrimiento de las neuronas-espejo. Los distintos momentos de las fiestas teatrales actuaban de manera específica en uno u otro lugar del cuerpo del espectador y provocaba reacciones y comportamientos: El chiste inteligente, provoca la comprensión y la risa; la música y la tramoya, el asombro y la suspensión; las emociones bien representadas, el contagio afectivo; el baile y las acciones ejecutadas con precisión, la imitación física. Como hemos comentado, la incidencia en los aspectos emocionales logra la desactivación física del espectador, como atestigua el siguiente documento:

en el mes escaso de representación que lleva la comedia se ha visto lo que no ha sido común más de catorce años a esta parte y es que el silencio ha sido el mirón del espectáculo, y no la gritería y el voceo, mientras han durado los actos de suspensión; estos efectos, y otros de mayor naturaleza, irán a más, siempre que no vaya a menos la

aplicación y el empeño de sostener las pasiones con aquella viveza, bien regulada, de la expresión que mueva los resortes del ánimo del espectador, con dulzura y no con violencia (Citado por Álvarez Barrientos, 1996: 13).

En *El asombro de Salamanca*, los mecanismos que se manejan en la relación con el público (o su manipulación) son todavía el asombro y la suspensión causados por la espectacularidad. La detención temporal que se produce en estos momentos, no solo en la trama sino en la propia experiencia del espectador, contrastan con la activación muscular de los bailes, todavía muy numerosos en la serie.

3 Breve apunte sobre temporalidad y sonoridad en la comedia de magia.

La representación escénica no está solo hecha de espacios y cuerpos, sino de elementos intangibles como el tiempo y el sonido. La representación se desarrolla en el tiempo: tiene una duración, dinámica y ritmo, como ocurre con la música.

La fiesta está compuesta de una serie de elementos que se presentan en un determinado orden: tono musical, loa, primera jornada, entremés, segunda jornada, baile dramático, tercera jornada, fin de fiesta o mojiganga, etc. (Huerta Calvo, 1985: 10). Para Aubrun, el orden de la disposición de los elementos podría estar relacionado con el orden de las estaciones y fiestas. Lo que le lleva a «sospechar un cierto grado de convergencia de carácter simbólico entre la duración del año religioso-teatral y la de la comedia a tenor de la conocida oposición netre macrocosmos y microcosmos. ¿No tendría una dimensión temporal la conocida metáfora del mundo como gran teatro?» (Estepa, 2015: 382). En este caso, la propia duración y orden de la fiesta está confirmando un tipo de percepción de la temporalidad que no es la aristotélica ni la burguesa. La experiencia del tiempo que se tiene en un acontecimiento que dura horas, que se constituye por la conjunción de elementos dispares en un orden preciso, es la del tiempo circular.

Esta concepción excluye la percepción de la prisa y la urgencia, que son, más bien, las que caracterizan la experiencia moderna en general y la del teatro en particular. La concepción de la división del tiempo en ocio y trabajo, la asignación de unas horas y minutos precisos a uno y otro, todavía no está totalmente arraigada en la sociedad, así que no marca la experiencia estética de este momento. Precisamente porque es uno de los argumentos esgrimidos por los reformadores podemos colegir hasta qué punto no se ha aceptado.

En esa asunción del tiempo lento, cualquier contingencia podía ser bien asumida, o al menos asumida como parte de la función, como en un espectáculo taurino -muy populares en la época- lo es que el toro no quiera entrar al capote, o el torero salir de la barrera. Eso probocará la correspondiente reacción del público, pero no será asumido como *error*. Por ello, aunque se ha reiterado la crítica a la lentitud de la tramoya por destruir la ilusión escénica, en un mundo sin ilusión, desengañado, para la mayoría del público seguramente no era algo tan terrible como lo pintan. Probablemente aprovechaban el tiempo para mirar otra parte del espectáculo, la que realizan el resto de espectadores.

A su vez, la demora en la contemplación, que hemos apuntado anteriormente, no tiene por qué entenderse de manera negativa. La crítica de Byung-Chul Han a la rapidez de la comunicación de nuestra época puede servirnos para matizar la opinión más extendida sobre dicha lentitud dieciochesca:

La comunicación visual se realiza hoy como contagio, desahogo o reflejo. Le falta toda reflexión estética. Su estetización es, en definitiva, anestésica. Por ejemplo, para el «me gusta» como juicio de gusto, no se requiere ninguna contemplación que se demore. Las imágenes llenas del valor de exposición no muestran ninguna complejidad. Son inequívocas, es decir, pornográficas. Les falta toda ruptura, que desataría una reflexión, una revisión, una meditación. La complejidad hace más lenta la comunicación. La hipercomunicación anestésica reduce la complejidad para acelerarse. Es esencialmente más rápida que la comunicación del sentido. Este es lento. Es un obstáculo para los círculos acelerados de la información y comunicación. Así la transparencia va unida a un vacío de sentido. La masa de la información y la comunicación brota de un horror vacui (Byung-Chul Han, 2013: 31-32).

La experiencia del tiempo en la comedia, al margen de este tipo de suspensiones, es sobre todo rítmica. El verso crea unos acentos fuertes y débiles que actúan, como la música, irremediabilmente en los cuerpos de los espectadores. Cuerpos que, en la versión más ideal, laten al unísono.

En este sentido, la música, tanto como las voces y cadencias de los actores, influirá sobremanera en la vivencia del acontecimiento. Hasta Luzán reconoce su poder para mover los afectos, aunque en general está en contra de su utilización, porque para él «vale más una buena representación» y «siempre tiene mucha inverosimilitud», distrae del objetivo principal de la representación e introduce el deleite no racional. Como vemos, el empleo de la música en las comedias tampoco se libró de ser objeto de la polémica general sobre el teatro y la inverosimilitud

es el argumento principal de los pensadores ilustrados contra ella, la cual se multiplica cuando dos actores cantan a la vez el mismo texto. Todavía en 1796 Antonio Eximeno sigue utilizando el mismo argumento cuando escribe en su *Del origen y reglas de la música*: «siempre será un absurdo intolerable el ver a los héroes del melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿a quién imitan los personajes del melodrama?» (Eximeno, 1978: 291). Por el contrario, el ilustrado Iriarte, en su poema *La música*, sí se muestra partidario del empleo de la música en las comedias para producir sensaciones en el espectador, además de ayudar al actor a expresar sentimientos. Un tercer grupo, entre partidarios y detractores, son los que admiten la inverosimilitud del canto en la ópera o el melodrama, pero no en el teatro y, por tanto, en las comedias de magia. De nuevo, esto ocurre a final de siglo. A principios, una vez que se establece la compañía de cantantes italianos tras la llegada de los Borbones, la afición de los monarcas a la ópera se irá extendiendo entre la población y a partir de 1737 y 1738, con la compañía de representantas formada por las mejores actrices-cantantes de los teatros públicos, todo espectáculo musical será un éxito.

La música de las comedias de magia ha sido siempre tachada de mediocre o mala. Por mi parte, tras un examen muy superficial de unas pocas partituras, puedo confirmar que, mientras algunas son bastante sencillas -tonalidades de sol mayor, do mayor y la menor, ritmos de 3/8, 4/4 y 2/4 y tesituras de las voces asequible- otras muestran una complejidad en la composición y orquestación bastante considerable. En todo caso, la aparente sencillez, propia de la música popular para facilitar la ejecución a músicos y cantantes y sobre todo para que las melodías se *peguen* con facilidad al público, efecto siempre buscado en la música popular, no determina la calidad de una composición.

En cualquier caso, los compositores de las partituras para comedias de magia son los mejores del momento y, en concreto, así ocurre en *El asombro de Salamanca*. El compositor de la música del estreno fue Francesco Coradini, también conocido como Corradini o Coradigni.

Coradini fue un compositor italiano llegado a Madrid hacia 1730, según cuenta Cotarelo en su *Historia de la zarzuela* (2000: 794). Nacido en Venecia hacia 1690, sus primeras obras se compusieron en Nápoles y fueron estrenadas allí con gran éxito hacia 1725. Después se estableció en Valencia como maestro de capilla del príncipe de Campoflorido. También ahí alcanzó gran éxito con su composición para la representación que se hizo por el cumpleaños de la reina, Isabel Farnesio. En Madrid, dominó la escena teatral de 1731 a 1741, aproximadamente. Álvarez

Barrientos, en su edición de *El anillo de Giges*, de Cañizares, afirma:

El motivo del éxito de la música italiana está en la llegada a Madrid de compositores como Coradini, que invadieron los teatros con sus partituras. Coradini, autor de la música de *El anillo*, llegó a Madrid en 1730 e influyó «de modo sorprendente a los españoles del momento». Colaboró con Cañizares desde muy temprano, pues en 1731 se representó, por la compañía de Juana Orozco en el Teatro de la Cruz, “*Con amor no hay libertad*, melodramma harmónica, al estilo de italia”[...] Puso música en 1731 a unas trece zarzuelas, a los autos que le encargó el Ayuntamiento, a bailes y sainetes [...] En fin, la música italiana triunfó pronto y se crearon compañías femeninas que representaban óperas italianas convertidas en zarzuelas, creciendo el gusto por lo italiano hasta que en 1737-39, tano Cañizares como Coradini intentan volver a la música de tradición española y, aunque hacen zarzuelas, parece que «prefieren dar simples comedias de música» (Álvarez Barrientos, 1983: 94-95).

En 1741 pidió un puesto en la corte como maestro de la Capilla Real, pero no lo consiguió. Siguió componiendo óperas y en 1747 trabajó con Corselli -primer maestro de la Capilla Real- y el compositor Mele, como director de orquesta en el teatro del Buen Retiro dirigido por Farinelli. Después de 1749 trabajó exclusivamente como maestro de música de cámara de Isabel Farnesio en La Granja hasta la muerte de ésta en 1766 y no volvió a componer.

La música del reestreno, como hemos dicho, la puso Nebra (me remito al capítulo 4). Pero Nicolás González Martínez trabajó también con Manuel Ferreira y con José Herrando. Tiene libro *Arte y puntual explicación del modo de tocarel violín*, 1756. 212, un compositor violinista del que no se sabe demasiado pero que, como hace notar Casares Rodicio (1997) aparece en el cuadro *La familia de Fernando VI*, que ya hemos reproducido, junto a Farinelli y Scarlatti, en el balcón de los músicos en el extremo superior derecho. La idea que se transmitió durante mucho tiempo acerca de la mala calidad de la música, músicos y cantantes, por lo tanto, se está refutando en los últimos tiempos.

De ahí que causaran una honda impresión en el público. Como comenta Andioc en *Teatro y sociedad* (1998: 96), «estas comedias de magia ofrecían a los asistentes la unión del placer estético del propio espectáculo -sin olvidar que la música sería un elemento significativo- con la ilusión de una realización total de su ser, de una plenitud que les negaba el orden social vigente».

No sabemos cuántos instrumentistas requerían las comedias que estamos estudiando, pero debían ser unos cuantos, al menos más de los dos músicos contratados a diario. Una comedia de

212 Fue autor de un libro titulado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, 1756.

este tipo tenía una pequeña orquesta de cuerdas y vientos, con al menos ocho instrumentistas. Los músicos de la compañía de Parra en estos momentos eran Manuel Ferreira (1º) y Luis Rullet (2º). Manuel Ferreira (también Ferrera y Ferreiras), marido de Mariana de Guevara, era también compositor escénico y, en concreto, compuso la música de *El desprecio vengado* de Nicolás González Martínez. La partitura, como señalamos al hablar de este sainete en el apéndice, se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid (Mus 68-10). En el Archivo de Villa se conserva documentación en la que aparece su nombre, pero básicamente son las escrituras de formación de las compañías. De Luis Antonio Rullet, Rullé o Villet, tampoco se sabe mucho más, aparte de que tocaba el violón, como se desprende de una documentación reproducida en la *Historia de los títeres* de Varey (1957: 334), en la que consta que Rullete tocó el violón para la compañía de títeres de Antonio Cabañas que trabajó en la Cruz durante la cuaresma de 1758.

CONCLUSIONES.

La historia del arte es la historia de nuestra propia amnesia, del olvido de todo lo que no supimos mirar, de aquello que se resiste a ser absorbido por nuestros marcos hegemónicos de representación.

Beatriz Preciado.

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto, nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido.

Didi-Huberman.

Este trabajo es un estudio de la comedia de magia del XVIII, en concreto, de las funciones representadas en los coliseos públicos de Madrid, el Príncipe y la Cruz, de su estética y su puesta en escena. Es, también, un estudio de la vida y la obra de Nicolás González Martínez y de la relación del teatro con el Motín de Esquilache.

Se trata, pues, de un trabajo heterogéneo, pues solo la heterogeneidad puede dar cuenta de la complejidad de la época. Se trataba de tomar distintas posiciones y observar el objeto de estudio desde distintos ángulos, desde lo particular y lo general, desde lo material y lo espiritual, desde lo político y lo artístico. De esa manera, hemos comprobado que las distintas perspectivas se retroalimentan y adquieren coherencia, y esperamos haber abierto nuevas sendas aunque hayamos seguido caminos emprendidos por otros.

Entre otras cosas, hemos descubierto y aportado un nuevo texto al catálogo de comedias de magia conocidas hasta ahora por el listado realizado por Antonietta Calderone (1983a) y la investigación de Álvarez Barreintos (2011). Se trata de *El mágico Zorroquinos* que, aunque se tenía por perdido se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y del que quedan también documentos relativos a su estreno en el Archivo de Villa de Madrid.

Tampoco nos parece baladí haber llegado a entender cómo funcionaban las perspectivas y preparación de las escenas en el Coliseo de la Cruz. La división de la escena en un doble foro, que permitía preparar las tramoyas detrás mientras se sucedían otras escenas delante, cuestiona la falta de habilidad en la ejecución de las que tantos contemporáneos se quejaban. Es igual en esencia, con todas sus salvedades técnicas, por supuesto, al procedimiento que hoy se utiliza en muchos teatros, sobre todo de ópera. Por ejemplo, en el Teatro Real tuvimos oportunidad de ver este efecto numerosas veces durante la temporada 2013-14. Así ocurrió en el concierto-espectáculo de «Anthony», cuando al final se levantó el telón de foro y se vio a toda la orquesta y coro del teatro real, que había ocupado todo el fondo del escenario, invisible durante todo el concierto, o en *Brokeback Mountain*, para hacer aparecer mágicamente al coro.

En lo relativo a la teoría estética, creemos que la denominación *barroco-ilustrado* sirve para dar cuenta de una corriente constatada de autores que, si bien seguían poéticas anteriores, estaban plenamente situados en el XVIII, conocían las teorías dramáticas y políticas -europeas y no solo españolas- de su época y compartían las preocupaciones de sus conciudadanos. Álvarez Barrientos ya habló de la afinidad temática entre autores ilustrados y populares, de la misma preocupación por la corrupción, la injusticia, el mal gobierno. Mi hipótesis ha ido más lejos en el sentido de que propone la existencia -junto a otros grupos ideológicos, como la ilustración reformista que *a posteriori* triunfó-, de una ilustración revolucionaria que se expresa en una estética que, síntoma de

la confusión existente, algunos denominan clasicista (sobre todo referida a los géneros musicales, zarzuela, ópera y *dramma harmónica*) y otros postbarroca, y para la cual aportamos la denominación de *barroco-ilustrado*.

La existencia de esta ilustración revolucionaria, y hablo aquí de ilustración en el sentido primigenio, no de un grupo autoproclamado, es evidente por el sencillo hecho de que hubo una revolución. El hecho de que la *teoría política* de este sector no se conozca lo suficiente, no se debe a que no exista, sino a que no se reconoce como tal. Las causas de este desconocimiento y falta de reconocimiento están en los ya conocidos viejos vicios de la historiografía. De todos modos, los cambios de paradigma en la ciencia, incluidas las sociales, como ya explicó Thomas Khun en su clásico *La estructura de las revoluciones científicas*, no son raros ni se deben exclusivamente a cuestiones científicas. Durante los últimos siglos la Historia se concebía como aquello que pensaban y les pasaba a las personas que constituían la élite. Por lo tanto, nada tiene de extraño que las interpretaciones anteriores atribuyeran las causas del Motín contra Esquilache a los intereses de una élite, a pesar de que nunca haya llegado a determinarse quiénes constituían dicha élite y cuáles eran dichos intereses. Los estudios más recientes, por el contrario, conceden el protagonismo a la multitud. Frente a elucubraciones de escritorio -que no digo que no sean ciertas, sino que todavía no se han demostrado- se centran en hechos fehacientes. Los hechos son que el pueblo de Madrid fue hasta el salón de tronos del rey y le planteó sus exigencias. Los hechos son que numerosos pasquines corrían por las calles de Madrid. Todavía falta por hacer una recopilación y estudio de estos textos y estudiarlos como parte de esa teoría política revolucionaria olvidada. Mi tesis es que esas voces silenciadas eran las mismas que se escuchaban en los teatros, que esa teoría política está también en los textos de las obras de tantos autores dramáticos de la época, y que por ese motivo han sido desprestigiados o silenciados, como lo han sido las voces del *clamoreo*.

Todo momento de crisis, como ocurrió en el XVIII, tiene un momento constituyente de nuevas instituciones y nueva sociedad. En este caso, quienes tomaron el poder no se molestaron en reconocer el movimiento destituyente, el que les ayudó a instaurar nuevos valores y lógicas, sino todo lo contrario. De ahí las dificultades con las que nos encontramos. En todo caso, no he demostrado, ni lo he pretendido, pues en tal caso la investigación habría ido por otros derroteros, la intervención directa de las gentes del teatro en sucesos concretos. No era mi intención llegar a situar a determinado dramaturgo o actriz en una conspiración concreta, ni tirando piedras a la casa de Esquilache. De lo que se trataba era de relacionar las ideas de los textos con los acontecimientos, como creo haber llegado a hacer, y de señalar cómo la propia forma del espacio teatral y del

espectáculo propiciaban comportamientos revolucionarios. Como decía Jon Beasley-Murray no hace mucho,

la política no tiene tanto que ver con la ideología, como con la disposición de los cuerpos, su organización y potencias. Para entender esto, propongo los conceptos de afecto, hábito y multitud [...] debemos pensar la política, no tanto como la misión de educar a los demás y explicarles cómo son las cosas, sino como el arte de facilitar encuentros y formar hábitos que construyan cuerpos colectivos más potentes (multitudes). De construir otras formas de sincronizar y orquestar cuerpos y ritmos; otras lógicas prácticas y encarnadas. No nos conformamos al capitalismo porque nos convenza una trama ideológica súper-coherente y persuasiva, sino por los afectos y los hábitos (como el consumo, etc.) (*Eldiario.es*, 20/02/2015)

De algún modo, como he demostrado en el trabajo, la configuración de los nuevos coliseos y los hábitos del público abrían la posibilidad de la revolución en los terrenos de lo simbólico, lo imaginario y lo real (Levi-Strauss y Lacan). Y eso explica, a mi modo de ver, la prisa del conde de Aranda en reformar los espacios teatrales y las normas de asistencia a los mismos, la obsesión por separar los cuerpos.

Al margen de sus implicaciones políticas e ideológicas directas, la comedia de magia es un género fascinante porque recoge y reelabora lenguajes, tradiciones y formas de entender el mundo pretéritas, lo que llamamos imaginarios. Es el caso de la Magia. Del mismo modo que Greil Marcus trazaba la relación entre actitudes de protesta separadas por siglos, del catarismo al punk, en su conocido *Rastros de carmín*, hemos tratado de seguir los rastros de experimentos alquímicos y prácticas esotéricas que ejecutan, en estas comedias, su canto de cisne (para resurgir de sus cenizas con nuevo vigor a finales del XIX y, al parecer, en nuestra propia época). Y es que quizás ahora ha llegado el momento de poder comprender muchos aspectos de las comedias de magia, cotejándolos con las prácticas teatrales y performativas contemporáneas. Si bien durante un cierto tiempo, como ya señalara Caro Baroja, el uso de la tramoya era equivalente a teatro malo, hoy en día son muchos los reputados creadores que buscan con sus creaciones provocar el asombro a partir de una construcción escénica poética, no solo asociativa, como es el caso de Philippe Genty, Anne Bogart o Aurelie Thierry, sino también narrativa -Robert Lepage-, o discursiva -Marisa Carnesky o William Kentridge-. En definitiva, todos ellos reconocen una relación directa con la magia, con los aspectos invisibles, irracionales, misteriosos de la existencia, y una firme voluntad de reencantar el mundo. Lo mismo ocurre con el imaginario del Carnaval, que se está viendo reivindicado no solo en las calles del mundo, sino en las prácticas escénicas relacionales más contemporáneas. Tratan estas «facilitar encuentros», de «construir otras formas de sincronizar y orquestar cuerpos y ritmos», de

«afectar». Es el caso de la compañía Rímini Protokoll, Yuyachkani o Roger Bernat. En este mismo sentido de reencantar el mundo y afectar por otros caminos que no son los meramente sentimentales, se ha propiciado una vuelta al lenguaje simbólico, como ocurría en la Emblemática. Muchos son también los artistas y compañías que eligen esta forma de expresión visual, de contar con imágenes alegóricas acompañadas de lemas o epigramas, como hacen El canto de la cabra y Matarile. También el teatro contemporáneo denominado como posdramático ha recuperado antiguas prácticas escénicas de ese teatro que podemos denominar predramático. Estos procedimientos son, entre otros, la ruptura de la cuarta pared y la apelación directa al público -es el caso de Rodrigo García, Franz Castorf, René Pollesch, Angélica Lidell-, y la explotación de la autorreferencialidad, como Pippo Delbono, Sonia Gómez, Esther Bellver, El pont Flotant o Wallace Shawn, la reivindicación del cuerpo fenomenológico del actor -Ricardo Bartís-, la explotación de su singularidad -Castelluci, Willson-, la búsqueda del contacto físico entre actores y espectadores, con todas las diferentes experiencias de teatro íntimo, la fascinación por las estatuas, los maniqués, las marionetas -Kantor, Svankmajer, Ana Alvarado- y su complejo entramado filosófico y virtuosismo práctico. También se ha potenciado un teatro de contenido político -Pollesch de nuevo, el colectivo Konkret, antes Boal y Yuyachkani-, y reivindicaciones feministas -Laura Ituarte, Adrian Piper, Chévere, W.I.T.C.H. o Las Poderosas-.

Por eso, ha llegado el momento de reivindicar a un dramaturgo como Nicolás González Martínez. Ha llegado el momento de hacer un estudio de su vida y su obra. Aunque, como es de imaginar, este estudio no es de ningún modo definitivo, hemos reunido las piezas dispersas, aportado nuevos datos y algunas hipótesis sobre su vida y relaciones que esperamos puedan ser comprobadas o refutadas en un futuro próximo. Aunque no hay muchos datos todavía o, mejor dicho, quedan muchos aún por salir a la luz, hemos encontrado algunos textos que no se conocían y descubierto algunos autógrafos, así como un par de documentos interesantes para reconstruir su vida y su poética. Queda para futuras investigaciones el trabajo de seguir buscando nuevos textos, sobre todo en los que aparecen como no atribuidos en los fondos de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Histórica de Madrid, además de otras bibliotecas, así como de indagar en los archivos de la Casa de Medinaceli, en Sevilla, para quien el autor escribió varias zarzuelas. El hecho de que queden tantos manuscritos y algunos autógrafos en la Universidad de Sevilla apunta otra vía de indagación -unas conexiones sevillanas- que no hemos mencionado antes por falta de fundamento y estudio, todavía, pero que será interesante seguir. Esta vía, de hecho, nos permitiría contribuir al estudio de la historia del mecenazgo teatral de la aristocracia española, del que hay pocos datos todavía.

Por eso nos parece importante también la aportación que hacemos en apéndice: una edición de cada una de las partes de la serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*, que pueden servir de base a una futura publicación. El interés de esta publicación se basa, no solo en que es obra del autor, sino en que hasta ahora se han hecho ediciones modernas de comedias de principios de siglo o de finales, pero no de las décadas centrales del siglo. Como hemos reiterado, estos años, menos estudiados que la época de Carlos III o los primeros años del siglo con el cambio dinástico, son fundamentales en todos los ámbitos para entender el paso, o más bien traspaso, del Antiguo Régimen a la modernidad en España.

Las décadas centrales del XVIII en España constituyen un momento histórico fascinante. Se trata de una época liminar, de crisis, plena de potencialidades, abierta a múltiples posibilidades entonces todavía realizables, por más que después fueran truncadas o encauzadas. Es un momento en el que se prepara una revolución, como en el resto de Europa, aunque esta revolución quedase -o así se nos ha hecho creer- en poco más que un motín, el *Motín de Esquilache*. No me interesa entrar en valoraciones sobre si fue mejor o peor para España que triunfara el espíritu reformista frente al revolucionario. Me interesa constatar que existieron otros mundos posibles, otras realidades, que el entorno del teatro estaba involucrado y comprometido con su tiempo, que las ideas ilustradas no surgieron de la nada sino que deben mucho, precisamente, a pensadores a los que después despreciaron, como es el caso del dramaturgo Nicolás González Martínez, y que, de hecho, existieron ideas sobre asuntos como la mujer, la educación, la política, más interesantes y audaces, más cercanas a nuestra época, que las que después se impusieron. Es decir, que existieron posturas intermedias y marginales entre esos dos polos supuestamente irreconciliables de tradicionalistas y afrancesados.

Este trabajo pretende aportar nuevas perspectivas sobre el género de la comedia de magia y contribuir a establecer un nuevo paradigma de estudio del teatro dieciochesco. La comedia de magia se ha leído desde los presupuestos del arte burgués, sin embargo, es teatro pre-burgués, con todo lo que esto significa. Se trata de un espectáculo en el que los elementos de las diferentes estructuras, los múltiples imaginarios e ideologías, se ensamblan perfectamente para ofrecer un espectáculo espléndido, sincrético y complejo como lo fue el mismo siglo XVIII, siglo alumbrado, también, por la brillante luz de los coliseos.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

COMEDIAS DE MAGIA²¹³

Anillo de Giges, El y mágico rey de Lidia (1ª parte), de José de Cañizares, Madrid, Sanz, 1764. BN T/ 20649. Edición moderna de Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983 (en línea: BDCV). Arreglada por Vicente de Lalama, Madrid, 1849 (en línea: BVPB).

Anillo de Giges, El y mágico rey de Lidia, (2ª parte), de José de Cañizares, Madrid, Sanz, 1764. BN T/ 20649.

Anillo de Giges, El y mágico rey de Lidia (3ª parte), de N. Herrera y Barrionuevo, Madrid, Sanz, 1764. BN T/ 20649. Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1764. BMP 31135, (en línea: BDCV).

Anillo de Giges, El Amor y constancia vencen en amor las inconstancias (4ª parte) de Manuel Guerrero. BHM ms. Tea 1-64-3.

Asombro de Salamanca, El. Cuando hay sobra de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y, (1ª parte), de Nicolás González Martínez. BN ms. Res/60. BHM ms. Tea 1-88-13. Barcelona, Francisco Suria y Burgada, [s.a.]. BMP 30757 (en línea: BDCV).

Asombro de Salamanca, El. Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y, (2ª parte) BN ms. Res/60. BHM ms. Tea 1-182-7 A y B.

(3ª parte) BN ms. Res/60. BHM ms. Tea 1-6-13.

(4ª parte): BHM ms. Tea 1-17-4 A, B y C.

213 El corpus está formado por las comedias de magia de cuyo estreno en los teatros públicos de Madrid durante el siglo XVIII tenemos constancia fehaciente, y alguna otra de la que no existe tal constancia, pero que igualmente he citado. De algunas de estas comedias hay distintos y abundantes manuscritos y/o ediciones. Hago constar únicamente las que finalmente he manejado. Muchas de ellas ya están disponibles en línea, por lo que señalo alguna de las plataformas virtuales en que pueden encontrarse. Para facilitar la consulta, se ordenan por orden alfabético de título y no de autor.

- Brancanelo, el herrero. Nadie más grande hechicero que*, anónima. Edición moderna, Roma, Bulzoni, 1984.
- Don Juan de Espina en su patria*, de José de Cañizares. Edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia, 1997. Salamanca, Santa Cruz, 1764. Exornada por P.C. En 1827. BHM Tea 1-182-22.
- Don Juan de Espina en Madrid*, de José de Cañizares, Madrid, Sanz, 1745. BN T/ 10144.
- Don Juan de Espina en Milán, segunda parte*, de José de Cañizares. Madrid, Sanz, 1745. BN T/ 10845. BHM 1-107-1, BHM Ms. 1-107-1A, B y C. Edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia, 1997.
- Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto* (1ª parte), de Antonio de Zamora. Edición moderna de Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos, 2008. BN ms. 15491, ms. 16959. Madrid, Antonio Sanz, 1739 BHM 18857. Madrid, Joaquín Sánchez, 1744 BHM 18760. Valencia, Joseph y Tomas de Orga, 1782. BN T/ 1500512.
- Duendes son los alcahuetes, alias el Foletto* (2ª parte), de A. de Zamora, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744. BN T/ 19674. Ms. 1744 BGUA DEC/0148 (en línea: BDCV).
- En vano contra el amor lidian encantos y amor o la toma de Jerusalén*, de Ramón de la Cruz. BHM ms. TEA 1-112-1.
- Juana la rabricortona, El asombro de Jerez*, (1ª parte), de José de Cañizares, Madrid, Sanz, 1748. BHM 1-88-12. Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769 (en línea: Digibuo).
- Juana la rabricortona, El asombro de Jerez*, (2ª parte), de José de Cañizares, Valencia, Viuda de Orga, 1769. BHM 1-4-4 (en línea: Bivaldi).
- Mágica de Nimega, Recobrar por una letra el tesoro de los cielos*, y, de José de Agramont y Toledo. Edición [s.l.], [s.n.], [s.a.]. BGUA FL DEC/0748 (en línea: BDCV).
- Mágica Eritrea, Traición más bien vengada*, y, atribuida por a Nicolás González Martínez y Juan Ponce. BHM 1-131-11.
- Mágica florentina. El gusto por la variedad*, y, de Antonio Pablo Fernández. BN ms. 15793.
- Mágica Margarita, El pasmo de Inglaterra*, y, anónima. BHM ms. Tea 1-53-12.

- Mágica siciliana, También se ama en el Barquillo*, y, de Nicolás González Martínez. BHM 1-67-4.
- Mágico africano, A un tiempo esclavo y señor*, y, anónima. Barcelona, Piferrer, [s.a.] BGUA FL DEC/0149 (en línea: BDCV).
- Mágico Apolonio, En vano el poder persigue a quien la deidad protege*, y, de Antonio Merano y Guzmán, Madrid, [s.n.], 1749. BN T/ 19850. BHM Tea 1-112-2. BGUA FL DEC/0035 (en línea: cervantesvirtual). BHM ms. Tea 1-112-2A (falta primera jornada).
- Mágico Apolonio, En vano el poder persigue a quien la deidad protege* (2ª parte), de Antonio Merano y Guzmán. BHM 1-112-2bis.
- Mágico Brocario, El*, anónima. BN ms. 15823.
- Mágico de Astracán, El*, de Antonio Valladares y Sotomayor, Barcelona, Piferrer, [s.a.]. BN T/ 10848.
- Mágico de Candahar, Lo que por el rey no se alcanza, por la magia se consigue*, y, anónima. BHM 1-45-8.
- Mágico en Cataluña, Ciencia, afecto y valor forman magia por amor y el* (1ª parte), atribuida a Antonio Valladares de Sotomayor, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, [s.a.] BN T/2726.
- Mágico de Eriván, El*, de Antonio Valladares de Sotomayor, Barcelona, Juan Cerqueda, 1791. BN T/ 20753. BGUA FL DEC/0147 (en línea: BDCV).
- Mágico del Mogol, El*, de Antonio Valladares de Sotomayor, Barcelona, Viuda de Piferrer, [s.a.], BN T/2142. BN T/ 20522. R.MICRO/6370.
- Mágico de Ferrara, También la ciencia es poder*, y, de A. Flores. BHM 1-131-1.
- Mágico Federico, Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia*, y, anónima. BN ms. 16182. Edición crítica de Maria Luisa Tobar, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Mágico Fineo, No se evita un precipicio si se falta a la deidad*, y, anónima. BHM Tea 1-131-3.
- Mágico lusitano. El esclavo por amor del más infelice dueño*, y, (1ª parte), anónima. BN ms. 14900. BGUA ms. FL DEC/0723 V.1. (en línea: BDCV).
- (2ª parte) perdida.

(3ª parte) BGUA ms. FL DEC/0723 V.3. (en línea: BDCV).

(4ª parte) BGUA ms. FL DEC/0723 V.4 (en línea: BDCV).

(5ª parte) BGUA ms. FL DEC/0723 V.5. (en línea: BDCV).

Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde, El, (1ª parte), de Juan Salvo y Vela. Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792 (en línea: BDCV).

(2ª parte), de Juan Salvo y Vela. Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792 (en línea: BDCV).

(3ª parte) Valencia: Hermanos Orga, 1792 (en línea: BDCV).

(4ª parte) Valencia: Hermanos Orga, 1792 (en línea: BDCV).

(5ª parte) Valencia: Hermanos Orga, 1792 (en línea: BDCV).

(6ª parte) *También la magia se hereda*, anónima. BGUA FL DEC/0734 (en línea: BDCV I).

Mágico de Serván, El. Esposa y trono a un tiempo, y, de Antonio Valladares de Sotomayor, Barcelona, Viuda de Piferrer, [s. a.] BN T/ 10848 (en línea: Digibuo).

Mágico Zorroquinos. El segundo don Juan de Espina y mágico Zorroquinos, anónimo, 1742. BHM ms. Tea 1-61-1.

Mágicos de Tetuán, Los, Entre dos magos, amor vence del hado el rigor, de Sebastián Moya y Guzmán (Álvarez Barrientos la atribuye a Valladares de Sotomayor). BN ms. 16503.

Marta abandonada y Carnaval de París, de Ramón de la Cruz. BHM 1-47-5. Edición moderna de Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, 1984.

Marta aparente, atribuida a Francisco Antonio. Ripoll, según la censura de 20-1-1770, BHM 1-47-1. La edición moderna de Antonieta Calderone, Roma, Bulzoni, 1984, la atribuye a José López de Sedano.

Marta imaginaria, Astucias del enemigo contra la Naturaleza, Segundo asombro de Francia, de José de Concha, Barcelona, Suriá, 1771. BHM 1-131-13 (en línea: Digibuo).

Marta la romarantina, El asombro de Francia, (1ª parte), de José de Cañizares, Barcelona, Suriá, 1771. BN T/ 194. Edición moderna de Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos,

2008. Digitalización de 1ª, 2ª, 3ª y 4ª partes, Barcelona, Suriá, 1771. BGUA FL DEC/0744 (en línea: BDCV, MDM y Digibuo).

Marta la romarantina, El asombro de Francia, (2ª parte), de José de Cañizares, Barcelona, Suriá, 1771. BN T/ 20772. BGUA FL DEC/0744 (en línea: BDCV, BVPB).

Marta la romarantina, El asombro de Francia, (3ª parte), de Antonio de Ripoll Fernández de Urueña, Barcelona, Suriá, 1771. BNM T/ 20772. BGUA FL DEC/0744 (en línea: BDCV).

Marta la romarantina, El asombro de Francia, (4ª parte), de Manuel Hidalgo, Barcelona, Suriá, 1771, BNM T/ 20772. BGUA FL DEC/0744 (en línea: BDCV).

OBRAS DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ²¹⁴

Achiles en Troya, Antes que zelos y amor, la piedad llama al valor, y. Ópera. Madrid 1747. BN T-14796/19. BN T/5134. BN T/24102. US: A250/230(07),

Afortunados, Los. Sainete. 1762. BN Ms. 14528-3.

Alejandro en Asia. No todo indicio es verdad. Ópera. 1744. BN: Ms. 15472.

Amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas, primera parte, El. Comedia de santos. 1743. [atribuida, aunque parece que es de Cañizares]. BN Ms. 16578.

Amante de María y venerable Padre Fray Simón de Rojas, El. Segunda parte. Comedia de santos. 1746. BN Ms. Res/60 (h.202-254) [autógrafa] BN ms. Res. 136.

Arcadia o Bayle de la Arcadia o Baile para los trabajos de Job, La. 1763. BHM Tea 1-198-31. Tea 1-151-5, B (Se conserva una partitura manuscrita de este sainete en BHM Mus 66-28 compuesta por Fabián García Pacheco).

Asalto, El, sainete. 1754. BHM Tea 1-198-30, A y B.

Audiencia, La. Sainete. 1762. BHM Tea 1-186-46.

²¹⁴ Excluimos de esta bibliografía las comedias de magia, que se aportan en el apartado anterior, y las comedias exornadas cuando no queda algún ejemplar con la exornación de González Martínez.

- Aún vive D. Juan de Espina*. Folla. 1752. [Texto desaparecido].
- Baile del pagador de todo*, para *La perla de Inglaterra*. 1753. BN Mss 14599/7 [autógrafo con rúbrica de Nicolás González Martínez en la última pagina].
- Bailes de la fiesta de toros*, 1745, fin de fiesta. [Texto desaparecido].
- Bodas a bulto*, *Las*, 1762, sainete.
- Colonia de Diana, La*, de Salvador y Vidal. Exornada. 1745. BN. Mss R/60. (h. 7-36v). [autógrafa y firmada].
- Colonia de Diana*, Adición a *La*. Nueva exornación. 1746. BN. Ms. R/60 [borrador] (h. 39-43). BHM Tea 1-95-1, A, B, C.
- Colonia de Diana, Introducción a la*. 1745 o 1746. BN. Mss R/60 (h. 3r – 5v).
- Crueldad sin venganza, La*. Sainete. 1762. BHM Tea 1-154-25 [Tea 1-154-25, B parece autógrafo, aunque no consta firma].
- Dar honor el hijo al padre, y al hijo una ilustre madre*. 1769. Madrid, 1773, BN Ms. 14939. BN Mss.MICRO/11046. US Ms. A 250/082 (2).
- Desertoras, Las*, 1762, baile.
- Desprecio vengado, El*. Entremés/Sainete. 1755. BHM Tea 1-164-24, A,B,C [Tea 1-164-24, A es autógrafo con firma de González Martínez] (Música de Manuel Ferreira, 1755. BHM Mus 68-10).
- Dicha en el precipicio, La*. Serenata. 1752. B.N. Ms. Res / 60 (h.263-281) [portada y primera página autógrafas, resto de distinta mano].
- Donde hay violencia no hay culpa*. Zarzuela. 1744. BN Ms. Res / 60 (h.284-316) [autógrafa en parte]. Edición moderna de María Salud Álvarez Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.
- Enganchados, Los*. Entremés. [Sin datar] B.N. Mss. 18078. (h. 161-169).
- Ensayo, El*, 1744, baile. [Texto desaparecido].

Hombre de palo, El, 1743, baile. [Texto desaparecido].

Iluminación y acampamento de Aranjuez, La, fin de fiesta nuevo. [Sin datar] BN Ms. 18078. (h. 171-179).

Impiedad y la traición ceden a la compasión, La, comedia. [Sin datar] BN Ms. 18078 (h. 59-108).

Fe de Abraham y sacrificio de Isaac, La. Exornada. 1757. BHM Tea 1-113-15, A [parece autógrafa en parte], [se conserva la música en BHM Mus 19-15].

Hay venganza que es clemencia. Comedia heroica de ambiente griego. 1748. BHM Tea 1-119-10.

Iphigenia en Tracia, Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y. Zarzuela. 1747. BN T-19691. BN T-20407. US A 250/097(09). Sendas ediciones modernas de Álvarez Martínez, María Salud Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997 y 2007.

Mayor blasón de España y venerable infanta: doña Sancha Alfonso, El. Comedia de santos. 1744. BHM Tea 1-50-15.

«Memorial presentado al Excelentísimo Señor Duque por don Nicolás González Martínez», *Colección de poesías del siglo XVIII*, BN Mss/3713 [ff. 85r-88r].

Métrica narración o breve poema histórico, Origen, olvido, restauración y culto de María Santísima del Consuelo, que a sus santísimos pies consagra Don Nicolás González Martínez. Madrid, Antonio Marín, 1743. BN 2/60200(7).

Niño fingido, El, 1743, sainete. [Texto desaparecido].

No hay perjurio sin castigo. Zarzuela. 1747. BN T/20165. BN T/4613. BN T/25558. US A 250/087(3) [parece autógrafa de González Martínez].

No siempre es cierto el destino. 1758. BN Ms. 18078 (h. 3-56v). BN Ms. 15347. BH Ms. 15347.

Paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job, La, de Godínez. Exornada. 1754. BN Ms. 18078. (h. 110-160v). US Ms. 250/824.

Paso representado entre dos damas. Escribióse para una niña y una adulta el año de 1760, y se repite aquí, añadido y enmendado, el de 1767, precedido de un prólogo en prosa. BN Ms. Res/60 (h.318-322) [autógrafa].

Pleito de la boda, El. Entremés/sainete. 1760. BHM. Tea 1-185-40.

Prisión de Alamitos, La. Sainete. 1761. BHM Tea 1-186-1 (C. incorpora las tonadillas “El gigante” y “Alamitos”).

Residencia, La, 1745, entremés. [Texto desaparecido].

Riesgo y esclavitud. Comedia. 1762. [Texto desaparecido].

Robo de Elena, El, 1744, entremés. [Texto desaparecido].

Testador sin riesgo, El, 1762, sainete.

«Romance», en *Colección de poesías del siglo XVIII*, BN Mss/3713, pp 69r-70r.

Santo, esclavo y rey a un tiempo, y mejor lis de la Francia, San Luis (rey de Francia). 1743. BN Ms. 18078 (h. 253-298) [parece autógrafa, y consta rúbrica de González Martínez al final]. Madrid, Antonio Sanz, 1743, BN T/6203. US A 250/134(04).

Segundo Augusto César y proféticas Sibilas, El. Exornada. 1753. BHM Tea 1-146-13 [Alguna parte de la segunda jornada de 1-146-13, A parece autógrafa de Nicolás González Martínez. Tea 1-146-13, B, parece entero autógrafo].

Tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado, La. 1762. BN Ms. 18078. (h. 181-252v) [podría ser autógrafa]. BHM Ms. Tea 1-41-2.

Traición más bien vengada, y Mágica Eritrea, comedia de magia, [atribuida]. BHM 1-131-11.

OTRAS FUENTES CITADAS²¹⁵

ANÓNIMO: *El recibimiento de los novios*, (B. N. T/55360/2, B.N. T/15325).

ARISTÓTELES (2004): *Poética*, Buenos Aires, Leviatán.

BANCES CANDAMO, Francisco Antonio (1970): *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, edición de Duncan W. Moir, Londres, Támesis.

²¹⁵ Dada la extensión de la bibliografía en general, no se incluyen las fuentes meramente mencionadas sino aquellas citadas y especialmente relevantes.

- (2012): *Quien es quien premia al amor*, Santander, Ayuntamiento; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla Impresor, y Mercader de Libros. Localización: Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig.: 32065.
- BECCARIA, Cesare (2011): *Tratado de los delitos y de las penas*. Madrid, Trotta.
- BENAGASI Y LUJÁN (1754): *Fama póstuma del Rmo. P. Fray Juan de la Concepción*. Valencia, Joseph de Orga, [s.a.].
- BOECIO (2009): *Sobre el fundamento de la música*, Madrid, Gredos.
- BORJA, Juan de (1998): *Empresas morales*, Edición de Rafael García Mahiques, Valencia, Ayuntamiento.
- CALDERÓN (2001): *Afectos de odio y amor*, edición de Gregory Peter Andrachuck, Kassel, Reichenberger.
- (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, edición y estudio de Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- (1994): *Andrómeda y Perseo*, edición de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro.
- CAMILLO, Giulio (2006): *La idea del teatro*, edición de Lina Bolzoni, Siruela, Madrid.
- CAMPOMANES, Pedro Rodríguez (1775): *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, Antonio Sancha. Edición crítica de John Reeder, Madrid, Ministerio de Hacienda, 1975.
- CAÑIZARES, José de (1749): *Carlos V sobre Túnez*, Madrid, Antonio Sanz.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1900): *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid.
- COVARRUVIAS Y HOROZCO, Sebastián de (1610): *Emblemas morales*, Madrid.
- CUBIÉ, Juan Bautista (1768), *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, con un catálogo de las españolas que más se han distinguido en ciencias y armas*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto.
- DIDEROT y D’ALEMBERT: “Théâtres”, *L’Encyclopédie*, Paris, [s.a.], edición facsímil.

- EIJOECENTE, Luis de (1785): *Libro del agrado, impreso por la virtud en la imprenta del gusto a la moda y al aire del presente siglo. (Obra para toda clase de personas, particularmente para los señoritos de ambos sexos, petimetres y petimetras)*, Madrid.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, A. (1748): *El valiente Campuzano*, Madrid, Antonio Sanz.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1726): *Teatro Crítico Universal*, Tomo I, Madrid, Ibarra.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (ed.) (1821): *Obras póstumas de don Nicolás Fernández de Moratín. Entre los Arcades de Roma: Flumisbo Thermodonciaco*, Barcelona, Viuda de Roca.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de (1790): *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor (1999): *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Alicante, cervantesvirtual.
- LAMBRANZI, Gregorio (2002): *New and Curious School of Theatrical Dancing*, edición de Cyril W Beaumont, New York, Dover Publications.
- LEÓN MARCHANTE, M. de, *Los pajes golosos*, (B. N. T/55360/2, B.N. T/15325).
- LUZÁN, Ignacio de (1751): *Memorias literarias de París. Actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- MARIANA, Juan de (1981): *De Rege et Regis Institutione*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1880-1882): *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Ibarra.
- MIRANDOLLA, Pico della (2006): *Discurso de la Dignidad del Hombre*, Colombia, Editorial pi.
- MONTESQUIEU (2012): *El espíritu de las leyes*. Madrid, Alianza.
- PALOMINO (1724): *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon.
- PELLICER, Casiano (1804): *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid.

PÉREZ DE MOYA, Juan (1599): *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina prouechosa a todos estudios: con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez.

SAAVEDRA, Ángel Duque de Rivas (2012): *Viaje a las ruinas de Pesto*, Red ediciones.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1988): *Empresas políticas*, Madrid, Planeta.

SABBATTINI, Nicola (1637): *Práctica di fabricare scene e machina ne'teatri*, edición facsímil de la edición francesa de 1638, con introducción de Louis Jouvett, Ideas et Calendes, 2015.

SAMANIEGO, Felix María de (2003): *Ensayos*, edición de Emilio Palacios Fernández, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SHAKESPEARE, William (1996), *Como gustéis*, Madrid, Cátedra.

VÁZQUEZ, Sebastián: «Introducción jocosa para presentar a María Montéis en el teatro», obra breve que antecedió a *Los amantes de Teruel*, (BHM 1-184-1 (Y) A).

VÉLEZ DE GUEVARA (1791): *El hambriento*, Madrid, Imprenta de Félix Casas y Martínez, (B.N. T/55359/6).

VITORIA, Baltasar de (1722): *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer.

VOLTAIRE (2014): *Cartas filosóficas*, Buenos Aires, Losada.

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID

Secretaría.

Secretaría, legajo 2-457-14. (Cuenta del aprovechamiento de los dos corrales de comedias, 1706).

Secretaría, legajo 3-476-12. (Reclamaciones de compañías cómicas y libramiento de sus consignaciones. 1713 A 1788).

Secretaría, legajo 1-415-4. (Formación de las compañías para ambos teatros y sus productos y

gastos, 1719 a 1744).

Secretaría, legajo 3-471-5. (Solicitudes y otras incidencias de actores y compañías de ambos sexos, 1720-1729).

Secretaría, legajo 1-438-2. (Productos y gastos de las compañías de ambos teatros, 1727-1797).

Secretaría, legajo 3-471-6. (Solicitudes incidencias actores, 1730-38).

Secretaría, legajo 3-475-18. (Solicitudes y otros antecedentes de acomodadores, cobradores, y expendedores de billetes de los teatros de madrid, 1734-1833).

Secretaría, legajo 4-124-1. (Lista de las compañías de ambos teatros, 1735).

Secretaría, legajo 4-125-19. (Listas de músicas para la representación de cuatro o cinco óperas en el corral de la cruz, 1737).

Secretaría, legajo 1-371-6 (Libro de la compañía de músicas con sus productos y gastos, Coliseo de la Cruz, 1737-1738).

Secretaría, legajo 3-410-27. (Cuentas de la administración de teatros desde 1737 a 1738).

Secretaría, legajo 3-475-5. (Órdenes para vestir con decoro a la escena con motivo de la representación del foletto, 1739).

Secretaría, legajo 3-470-30. (Solicitud de plazas de apuntadores y traspuntes, 1729-1833).

Secretaría, legajo 3-476-9. (Formación de las compñaías cómicas. Acuerdos de la Junta, listas de actores y otras, 1735 a 1784?).

Secretaría, legajo 3-410-30. (Cuentas de la administración de los teatros desde 1740-41, 1740).

Secretaría, legajo 3-410-31. (Cuentas de la administración de los teatros desde 1741-42).

Secretaría, legajo 3-410-32. (Cuentas de la administración de los teatros desde 1742-43).

Secretaría, legajo 1-377-1. (Formación de las compañías para ambos teatros y sus productos y gastos, 1745).

Secretaría, legajo 1-360-1. (Formación de las compañías para ambos teatros y sus productos y gastos, 1746).

Secretaría, legajo 3-410-37. (Cuentas de la administración de los teatros desde 1746-47).

Secretaría, legajo 1-391-1. (Formación de las compañías para ambos teatros y sus productos y gastos, 1748).

Secretaría, legajo 2-457-16. (Lista de la compañía de Manuel de San Miguel que ha de trabajar en uno de los dos teatros de esta villa, 1748).

Secretaría, legajo 2-458-3. (Lista de ambas compañías, 1750).

Corregimiento.

Corregimiento, legajo 1-76-9: (Se manda formar las cías de cómicos para los teatros de esta villa al autor Manuel de San Miguel. 1741).

Corregimiento, legajo 1-97-62. (Minuta de una certificación nombrando fiscal de teatro a don Francisco Cuadros, y censor de los mismos a don Nicolás González Martínez, 1755).

Corregimiento, legajo 1-185-24. (El censor y fiscal de comedias, sobre que se haga saber a los autores, etc., 1756).

Corregimiento, legajo 1-185-25. (Nombramiento para censor de comedias hecho en favor de don Nicolas González Martínez, 1761).

Corregimiento, legajo 1-76-56. (Antecedentes de ayudas de costa, 1762).

Corregimiento, legajo 1-255-1. (Antecedentes de los coliseos. 1763-1799).

Corregimiento, legajo 1-1-73. (Reglamento formado para la servidumbre de las decoraciones del coliseo de la cruz, sujetos que han de asistir diariamente, y sueldos que deben gozar, 1767).

Corregimiento, legajo 1-76-21. (Conde de aranda sobre decoraciones que necesitan los teatros, 1767).

Corregimiento, legajo 1-76-54. (Inventario de los efectos existentes en los coliseos de la cruz y el príncipe de esta villa, 1767).

Corregimiento, legajo 1-76-55. (El conde de aranda incluye la representación de d. diego villanueva

encargado de las decoraciones del teatro de la cruz, sobre varias obras que necesita, 1767).

Corregimiento, legajo 1-172-4. (Cuentas documentadas de los gastos causados en el cosiseo de la cruz en otro año, por los bailes de máscaras que en el mismo se ejecutaron. 1767).

BIBLIOTECA NACIONAL

Papeles de Barbieri, legajo 14005 (Documentos relativos a la actividad teatral en Madrid, siglo XVIII).

ESTUDIOS

AA.VV. (2010): *El arte del siglo de las luces*, Madrid, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores.

AA.VV. (2003): *Directoras en la Historia del Teatro Español*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

AA.VV. (1988): *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan.

AA.VV. (1983): *El poder i l'espai. L'escena del príncep*, Valencia, Diputació.

ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE teatro.

ABRIL, Gonzalo (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid, Cátedra.

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, Max (2007): *Dialéctica de la Ilustración*. Barcelona, Akal.

AGACINSKI, Silviane (2008): *Metafísica de los sexos: masculino/femenino en las fuentes del cristianismo*, Madrid, Akal.

AGAMBEN, Giorgio (2011): "¿Qué es un dispositivo?", *Revista Sociológica*, año 26, 73, PP. 249-264.

AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión, SALAS VÁZQUEZ, Eduardo (1989): *Catálogo del gabinete de estampas del museo municipal de madrid II. Estampas extranjeras*, Madrid, Ayuntamiento.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1993): *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII*, Madrid, CSIC.

– (1981-2002): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Diez tomos. Madrid. CSIC.

– (1986): “La polémica teatral de 1788”, *Dieciocho*, 9, pp. 7- 23.

– (1974): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo.

AGULLÓ, Mercedes (1995): *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, Departamento de Archivos y Bibliotecas.

– (1981): *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento Delegación de Cultura.

AGULLÓ, Mercedes y BARATECH, María Teresa (1996): *Documentos para la Historia de la pintura española*, Tomo II, Madrid, Museo del Prado.

ALBUIXECH, Lourdes (2010): “Astrea en los trabajos de Job, de Felipe Godínez”, *Anagnórisis*, 2, pp. 162-181.

ALIC, Margaret (2005): *El legado de Hipatia: Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.

ALLEN, John J. (1983): *The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El corral del Príncipe. 1583-1744*, Florida, University Press of Florida.

– (1983): “El corral del Príncipe (1583-1744) en la época de Calderón”. En: *V Festival de Teatro Clásico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 171-195.

ALONSO ASENJO, Julio (1991): “El nigromante en el teatro prelopista”. En: *Comedias y comediantes de los siglos XVI y XVII*, edición de Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad.

ALONSO REY, María Dolores (2005): “Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón”. En: *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y America*, Chaparro, César, García Arranz, José Julio, Roso, José y Ureña, Jesús (eds.), T. I. Mérida, Editora regional de Extremadura, pp. 269-280.

– (2004): “La traición y el engaño en los emblemas españoles”. En: *Coloquio Internacional La*
576

trahison/La traición, Almoreal, Angers, pp. 33-43.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011): *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, UCM virtual. (Tesis doctoral de 1986. Biblioteca de tesis de la UCM. Sig: T 13790).

- (2004): “El arte escénico”. En: Huerta Calvo, Javier (director): *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 1473-1518.
- (2000): “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación”. En: *Estado actual de los estudios calderonianos*, García Lorenzo, Luciano (ed.), Kassel, Reichenberger, pp. 279-324.
- (1999): “Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII”. En: *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, Sala Valldaura, Josep María, Lleida, Universitat, pp. 29-50.
- (1998a): “Teatro y espectáculo a costa de magos y santos”. En: *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Huerta Calvo, Javier y Palacios Fernández, Emilio, Ámsterdam, Ropodi, pp. 77-96.
- (1998b): “Aproximación a la incidencia de los cambios sociales y estéticos en el teatro de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: comedias de magia y dramas románticos”, *Castilla*, 13, pp. 17-33.
- (1998c): “Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros”, En: *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan M^a Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, págs. 148-155.
- (1997a): “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación”. En: *Del oficio al mito: El actor en sus documentos*, Vol. II, Rodríguez, Evangelina (ed.), Valencia, Universidad de Valencia, pp. 287-310.
- (1997b): “Plan de una casa-estudio de teatro del siglo XVIII”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 455-471.
- (1996): “Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 25, pp. 5-21.
- (1994): “La comedia de magia como literatura fantástica”, *Anthropos*, 154-155, pp. 99-103.

- (1990a): “Público y creencia en la comedia de magia”. En: *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, Lobato, M^a Luisa (ed.), Kassel, Reichenberger. pp. 5-16.
 - (1990b): “El actor español en el siglo XVIII”, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 15.
 - (1990c): “Del pasado al presente. Evolución del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica XXXVIII* (1), pp. 219-245.
 - (1989): “Problemas de género en la comedia de magia”. En: *El teatro español a fines del siglo XVIII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Vol. II, Huerta Calvo, Javier, den Boer, Harm y Sierra Martínez, Fermín (eds.), Ámsterdam, Ropodi, pp. 301-310.
 - (1988): “El actor español en el Siglo XVIII: Formación, consideración social y profesionalidad”, *Revista de Literatura*, Tomo 50, 100, pp. 445-466.
 - (1987): «Introducción» a *Brancanelo el Herrero*, Roma, Bulzoni.
 - (1985): “El Marqués de la Villa de San Andrés. A propósito de la edición de su Carta”, *DICENDA. Cuadernos de filología hispánica*. Madrid, Universidad Complutense, pp. 117-122.
 - (1983): «Introducción» a *El anillo de Giges*, Madrid, CSIC.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, LOLO, Begoña, (2008): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-CSIC.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Sandra (2014): “Paisajes oníricos: la búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. En línea: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762014000100002&script=sci_arttext>
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud (Ed.) (2007): *Libretos literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- (1997) (Ed.): *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad y Iphigenia en Tracia*. Zarzuela, de José de Nebra y Nicolás González Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

- (1993): *José de Nebra Blasco: vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1998): “Los duendes en casa de la condesa de los Arcos, un episodio de la Vida de Torres y su difusión oral previa”, En *Revisión de Torres Villarroel*, edición de Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata, Salamanca, Universidad, pp. 79-92.
- (1988): “Una voz de tardía incorporación a la lengua: la palabra “espectador” en el siglo XVIII”. En: *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp. 45-66.
- ÁLVAREZ FAEDO, María José (2008): *Josefa de Jovellanos. Semblanza de una dama a los ojos de su hermano Gaspar de Jovellanos*, Oviedo, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias.
- AMADEI-PULICE, María Alicia (1990): *Calderón y el Barroco. exaltación y engaño de los sentidos*. Ámsterdam-Philadelphia, Benjamins B.V.
- AMIEL, Vicent (2005): *Estética del montaje*, Barcelona, Abada.
- ANDIOC, René (2013): “De *La comedia nueva* a la reforma del teatro”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19, pp. 7-25.
- (1997): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.
- (1988): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, F. Juan March/Castalia.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille (1999): “Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Addenda et corrigenda”, *Bulletin Hispanique*, vol. 101-1, pp. 111-124.
- (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vol., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de (2006), *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ANGULO EGEA, María (2008): “De criada a camarera: El personaje de la graciosa en el teatro español del siglo XVIII”. En: *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, García

Lorenzo, Luciano (ed.), Madrid, Fundamentos, pp. 265-294.

- (2006): *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la ilustración*, Alicante, publicaciones de la universidad de alicante.
- (2005): “El criado en el teatro español del siglo XVIII”. En: *La construcción de un personaje: El gracioso*, García Lorenzo, Luciano (ed.), Madrid, Fundamentos, pp. 383-412.
- (2000): “María Pulpillo: Los problemas de una cantatriz del siglo XVIII”. En: *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, García Lorenzo, Luciano, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 311-326.

ANTOINE, André (1999): *L'invention de la mise en scène*, Paris, Actes Sud.

APARICIO MAYDEU, Javier (ed.) (2000): *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Itsmo.

- (1999): *El Teatro Barroco*, Madrid, Novografic.

ARACIL, Alfredo (1998): *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.

ARELLANO, Ignacio (2012): “La dama en las comedias del Siglo de Oro. Modelos y variaciones”. En: *Por seso e por maestría. Homenaje a la profesora Carmen Saralegui*, edición de Concepción Martínez Pasamar y Cristina Tabernero Sala, Pamplona, Eunsa, pp. 13-28.

- (2001): *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

ARELLANO, Ignacio y MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2010): *Emblemática y religión en la península ibérica*, Navarra, Universidad de Navarra.

ARELLANO, Ignacio, SPANG, Kurt. y PINILLOS, María del Carmen (eds.) (1994): *Apuntes sobre la Loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Edition Reichenberger.

ARIAS DE COSSIO, Ana María (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.

ARMONA Y MURGA, José Antonio de (1989): *Noticias privadas de casa útiles para mis hijos: (recuerdos del Madrid de Carlos III)*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Emilio Palacios Fernández y María del Carmen Sánchez García, Madrid, Ayuntamiento, D.L.

- (1988): *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Emilio Palacios Fernández y María del Carmen Sánchez García, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava.

- ARREGUI, Juan P. (2013): “Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Universidad de Cádiz , 19, pp. 221-251.

- (2009): *Teatros del siglo XIX: Los arbitrios de la ilusión*, Madrid, ADE teatro.

- (2002): “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y principios del XVIII”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 27, pp. 31-62.

- (2000): “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 14.

- ARRÓNIZ, Otón (1977): *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

- AUBRUN, Charles Vicent (1968): *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus.

- BAILLY, Christian (1987): *Autómata. The golden age. 1848-1914*, London, Sotheby.

- BAJTIN, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

- BARKER, Howard (1997): *Arguments for a Theatre*. Manchester, Manchester University Press.

- BARÓN CARRILLO, Inmaculada, GARCÍA-LARA PALOMO, Elisa y MARTÍNEZ NAVARRO, Francisco (coords.) (2012): *XVII y XVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Ribadeneyra.

- BARRIO MOYA, José Luis (2005): “La biblioteca de Don Martín Marcelino de Vergara, escribano mayor del ayuntamiento de Madrid durante el reinado de Felipe V (1726)”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 30, pp. 341-364.

- BARTHES, Roland (1999): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- BASTÚS Y CARRERA, Vicente Joaquín (2008): *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, edición, introducción y notas de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, Fundamentos.
- BATTA, András (1999): *Ópera*, Madrid, Könnemann.
- BAUMAN, Zygmunt (1997): *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur.
- BEASLEY-MURRAY, Jon : “La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos”, *Eldiario*, 20 de febrero de 2015.
- BECERRA, Afonso (2012): “Metáforas dramáticas do ser humano. O personaxe dramático e as súas variantes escénicas”, *Casahamlet*, 12, pp. 4-15.
- (2007): *Dramaturxia. Teoría e práctica*. Vigo. Galaxia.
- (2005): *O ritmo da dramaturxia. Teoría e práctica da análise rítmica*. A Coruña. Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” da Universidade da Coruña.
- BEDERA, Cristina (1996): “Una adaptación española (1778) de *Achille in Sciro*”. En: *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kleinertz, Rainer, Kassel, Reichenberger, pp. 198-193.
- BENI, Matteo de (2012): *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BENITO, Pilar, (2006): “Bata del siglo XVIII”, *Modelo del mes* (mayo, 2006), Madrid, Museo del Traje.
- BERGSON, Henri (2005): *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza.
- BERGSTRÖM, Gunnel (2000): *In search of meaning in opera*, Estocolmo, Teatervetenskapliga.
- BERNÁLDEZ MONTALVO, José María (1983): *Las tarascas de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento.
- BEY, Hakim (2005): *T.A.Z. Zona Autónoma Temporal*, Barcelona, Anagal.
- BLAS BRUNEL, Alicia y CONTRERAS ELVIRA, Ana (2015): “Hacer teatro políticamente: Procesos de construcción de discursos comunes. Piscator y Brecht en el siglo XXI”, *ADE*

teatro, 154, pp. 48-57.

- (2013): “El personaje femenino en el teatro ilustrado, o el NO de las niñas”, *ADE teatro*, 145, pp. 146-158.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1992): “El jardín mágico”. En: *La comedia de magia y de Santos*, coordinado por Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, pp. 223-243.

BLASCO, Javier; FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de; CALDERA, Ermanno; ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (coords.) (1992): *La comedia de magia y de Santos*, Madrid, Júcar.

BLASCO, Selina (2002): “Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez”, *Reales Sitios, Revista del patrimonio nacional*, año XXXIX, 153, pp. 14-27.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo (2011): *El sueño de Leonardo: Arcadias en el cine*, prólogo de Esther Merino Peral, Ávila, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso.

- (2008): *Escenografías paisajísticas y artes escénicas: Madrid como morada del sol, en el teatro florido, desde la ciudad portátil*, Ávila, Instituto Superior de Danza Alicia Alonso.
- (2004): *Viajes al Paraíso. Las representaciones de la Naturaleza en el Renacimiento*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo y MERINO PERAL, Esther: *Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: Del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*. En línea:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/estudios/E_Merino_E_Blazquez.pdf> (Consulta: 10/04/2014).

- (1999): “El jardín del humanismo militar”. En: *Terceras Jornadas sobre "El bosque" de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento*, coordinado por José Muñoz Domínguez, Urbano Domínguez Garrido, Béjar, Grupo Cultural “San Gil”, pp. 57-72.

BLOOM, Harold (2001): *Shakespeare, la invención de lo humano*, Bogotá, Norma.

BOAL, Augusto (2009): *Teatro del oprimido*, Madrid, Alba.

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1984): “La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, pp. 749-777.
- BOLZONI, Lina (2006): «Introducción» a *La idea del teatro*, de Giulio Camillo, Madrid, Siruela.
- BONET CORREA, Antonio (1990): *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal.
- (1979): “La Fiesta Barroca como práctica de poder”, *Diwan*, 5-6, *Especial Barroco* (I), Zaragoza, pp. 53-85, y en Bonet Correa, Antonio (1990): *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, pp. 5-32.
- BORDES, Juan (2003): *Historia de las teorías de la figura humana. El dibujo/ la anatomía/ la proporción/ la fisiognomía*, Madrid, Cátedra.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José (2000): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge.
- BOYD, Andrew y MITCHELL, Dave Oswald (2014): *Bella revuelta. La caja de herramientas para hacer la revolución*, Madrid, Milrazones ligeras.
- BRAND, Jürgen (2006): “La evolución del concepto europeo de Estado de derecho”. En: *Anuario de derecho constitucional latinoamericano*, pp. 37-63
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1980): “La literatura emblemática. Las *Empresas Morales* de Juan de Borja.”. En: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. III, pp. 27-40.
- (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería (SGEL).
- BROWN, J. y ELLIOT, J.H. (2003): *Un palacio para un Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus.
- BUCK, Donald C. (1986): “Juan Salvo y Vela and the Rise of the Comedia de Magia: The Magician as Anti-Hero”, *Hispania*, Vol. 69, 2, pp. 251-261.
- BUEZO, Catalina (1999): “Mojiganga dramática y Carnaval en el Barroco”, *Teatro y Carnaval*,

Cuadernos de Teatro Clásico, 12, dirigida por Javier Huerta Calvo, pp. 145-156.

– (1993): *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger/Caja de Madrid.

BUTLER, E. M. (2003): *El mito del mago*, Cambridge, Cambridge University Press.

BUTLER, Judit, (1998): “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, año 9, vol. 18, pp. 296-314.

BUCCI, Mario (1966): “El Estudio de Francisco I”, *Forma y Color*, 13.

CABAÑAS, Pablo (1994): “Moratín y la reforma del teatro de su tiempo”, *Revista de Bibliografía Nacional*, 5, pp. 31-50.

CALABRESE, Omar (1994): *El neobarroco*. Madrid, Cátedra.

CALDER, I.R.F (1952): “John Dee Studied as an English Neo-Platonist Ph.D. Dissertation”. En: *The Warburg Institute*, London, University.

CALDERA, Ermanno (1992): “La fórmula de Salvo y Vela”. En: *La comedia de magia y de santos*, coordinado por Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, pp. 321-340.

– (1991): *Teatro di magia/2*, Roma, Bulzoni.

– (1990): “Sulle “comedias de santos” di Salvo y Vela e sulle fonti del Mágico de Salerno”, *Letterature*, 13, pp. 53-69.

– (1989): “La magia negada. El hechizo sin hechizo de Salazar y Torres”. En: *El teatro español a fines del siglo XVIII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Ámsterdam, Ropodi, pp. 311-322.

– (1988a): “De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca. *El mágico lusitano*”. En: *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp. 99-111.

– (1988b): “Teatro di magia e secolo dei lumi”, *Letteratura*, 11, pp. 51-59.

– (1986): “Entre cuadro y tramoya”, *Dieciocho*, IX, pp. 51-56.

- (ed.) (1983): *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni.
- (1983): “Sulla spettacolarità delle commedie di magia”. En: *Teatro di magia*, Caldera, Ermanno (ed.), pp. 11-32, Roma, Bulzoni.
- (1982): “La última etapa de la comedia de magia”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I*, Roma, Bulzoni.
- CALDERONE, Antonietta (2005): “Las piezas «mágicas» de Ramón de la Cruz”, *Anales de literatura Española*, 18, pp. 65-78.
- (1988): “El conformismo reformador de José López de Sedano”, *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp. 113-119.
- (1983a): “Catalogo delle commedie di magia rappresentate nel secolo XVIII”. En: *Teatro di magia*, edición Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 236-268 / 321-340.
- (1983b): “Amore, scienza e trasgressione nella maga settecentesca / Antonietta Calderone”. En: *Teatro di magia*, edición de Ermanno Caldera, Roma. Bulzoni. pp. 147-164.
- CALDERONE, Antonietta y DOMÉNECH Rico, Fernando (2003): “La comedia neoclásica: Moratín”. En: *Historia del teatro español, Vol. 2, (Del siglo XVIII a la época actual)*, coordinado por Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1603-1652.
- CAMILLO, Giulio (2006): *La idea del Teatro*, Madrid, Siruela (Edición de Lina Bulzoni).
- CAMPA, Pedro F. (1990): *Emblemata Hispanica. An annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to de year 1700*, Durham, Duke University Press.
- CAMPO, José del (1932): *Del Corral de Príncipe al Teatro Español*, Madrid, Ayuntamiento.
- CAMPOS, Jorge (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito.
- CANFORA, Luciano (2003): *La crisis de la retórica democrática*. Barcelona, Crítica.
- CANO Y HOLMEDILLA, Juan de la Cruz (1988): *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*, reproducción de obra aparecida en 1777, Madrid, Turner.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1999): “Humor y teatro en *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares”. *Scriptura*, 15, 121-132, y también en: “Risas y sonrisas en el teatro de

los siglos XVIII y XIX", edición de Josep María Sala Valldaura. Lérida, Universidad de Lérida, pp. 121-131.

- (1992): “Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII: el Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, de Manuel García de Villanueva”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 15, pp. 27- 38.

CAPARROS, Nicolás y CRUZ ROCHE, Rafael (dirs.) (2012): *Viaje a la complejidad*, Tomo 1, *Del big bang al origen de la vida: nivel de integración físico*, coordinado por Carmen Acebedo y Antonio López, Madrid, Biblioteca Nueva.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M^a (1995): “Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, pp. 103-119.

CARAZO AGUILERA, Javier (2011): “William Layton, director de escena en España”, *Acotaciones*, 26, pp.47-66.

CARBALLAL, Manuel (2012): “Historia de la magia, el ilusionismo y la prestidigitación en España”. [En línea: <<http://manuelcarballal.blogspot.com.es/2012/04/historia-de-la-magia-el-ilusionismo-y.html>> (consulta: 20 junio 2015).

CÁRDENAS, Giraldo (2000): *Dirigir teatro*, Ciudad Real, Ñaque

CARMENA Y MILLÁN, Luis (2002): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, con prólogo histórico de don Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Instituto Complutense de ciencias musicales.

CARNERO, Guillermo (1989): “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *Bulletin Hispanique*, XCI, pp. 23-36.

CARO BAROJA, Julio (1992a): “Magia y escenografía”. En: *La comedia de magia y de santos*, coordinado por Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, pp. 11-24.

- (1992b): *Vidas Mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo.

- (1979): *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.

- (1974): *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.

- CARRERAS, Juan José (2000): “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”. En: *La música en España en el siglo XVIII*, edición de Malcom Boyd y Juan José Carreras, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge. pp. 19-28.
- CASARES RODICIO, Emilio (1997): *La imagen de nuestros músicos. Del siglo de oro a la edad de plata*, Madrid, Fundación Autor.
- CATALÁN DEUS, José (2008): *El príncipe del Renacimiento: Vida y leyenda de César Borgia*, Barcelona, Mondadori.
- CAZAL, Françoise, GONZÁLEZ, Christophe y VITSE, Marc (eds.) (2002): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana & Frankfurt am Main, Vervuert.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2005): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- COE, Ada M. (1987): *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid, desde 1661 hasta 1819*, Michigan, University Microfilms International.
- COE, Ada M. (1935): *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, París, J. H. Furst Company.
- COLOMA, Luis (1942): *El Marqués de Mora*, Madrid, Razón y Fe.
- COHN, Jesse (2003: 54-63): “Anarchism, Representation, and Culture”, *Culture and the State*, Vol. 4: *Alternative Interventions*, edición de James Gifford y Gabrielle Zezulka-Mailloux, Edmonton, Canada, CRC Humanities Studio.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana (2015): “De la fiesta al espectáculo: Hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII”. En: *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, edición de Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 251-260.
- (2014a): “La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Ejemplar dedicado a: *Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX*. Universidad de Cádiz, 20, pp. 43-73.

- (2014b): “La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII”, en: *De lo sobrenatural a lo fantástico*. Siglos XIII-XIX, edición de Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, pp. 251-263.
 - (2013): “La dirección de la comedia”, *Revista Ukrania*, 3, pp. 11-15.
 - (2011): “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el s. XXI”, *Acotaciones*, 27, pp. 55-82.
 - (2010a): “John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare”, *ADE teatro*, 131, pp. 83-94.
 - (2010b): “Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII”, *ADE teatro*, 132, pp. 145-155.
 - (2010c): “El De Oratore de Cicerón como manual de dirección de actores en el teatro contemporáneo”. *ADE teatro*, 133, pp. 58-61.
 - (2009a): “Patriarcado e totalitarismo. Consideracións sobre o significado da institución familiar na democracia española”, *Festa da Palabra*, 25, pp. 69-75.
 - (2009b): “A estética Wabi Sabi e o teatro contemporáneo”. *Revista Galega de Teatro*, 61, pp. 7-20.
 - (2009c): “Puntos de referencia na dramaturxia actual (3ª parte). Stiftern Dinge de Heiner Goebbels, un caso paradigmático”, *Revista Galega de Teatro*, 57, pp. 7-18.
- CONTRERAS, Ana y BECERRA, Afonso – (2010): “As novas linguaxes escénicas e a renovación do xénero cómico”, *Revista galega de teatro RGT*, 62, pp. 25-33.
- CÓRDOBA, Pedro (2008): “Territoire et générations. Les fêtes de Maures et Chrétiens en Espagne”. En: *L’imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e -XVII^e siècles)*, dirigido por François Delpech, vol. 105, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 293-308.
- CORNAGO, Óscar (2009): “Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica”, Archivo Virtual de las Artes Escénicas.
- CORNEJO, Francisco J. (2012): “Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”. En: *XVII y XVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coordinado por Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 11-36.

- COTARELO Y MORI, Emilio (2007): *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández, “La Tirana”*, Madrid, ADE teatro.
- (2000): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Edición facsímil. Dirección de Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCM.
- (1997): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Edición facsímil. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García, Granada, Universidad.
- (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- (1897): *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra.
- COULON, Mireille (2012): “El teatro breve en el siglo XVIII. El sainete”. En: *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, edición de Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne, y Roberto Fernández, Lleida, Universidad, pp. 177-196.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi (2011): *Fluir*, Barcelona, Kairos.
- CUBIÉ, Juan Bautista (1768), *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres, con un catálogo de las españolas que más se han distinguido en ciencias y armas*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto.
- CULL, John T. (2000): “El teatro emblemático de Mira de Amescua”. En: *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, coordinado por Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, Madrid, Akal, pp. 127-142.
- DAVIS, Charles (2004): *Los aposentos del Corral de la Cruz: 1581-1823. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España XXX, Woodbridge, Tamesis.
- DEACON, Philip (1991): “The Removal of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776”. En: *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I.L. McClelland*, edición de Ann L. Mackenzie, *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, pp. 163-172.
- (1968): *John Dee: Scientist, Geographer, Astrologer and Secret Agent to Elizabeth I*, London, Frederick Muller.
- DEBORD, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.

- DEFOURNEAUX, Marcelin (1990): *Pablo de Olavide o el afrancesado*, Padilla, México.
- DELDONNA, Anthony R. y POLZONETTI, Pierpaolo (2009): *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DELGADO, Manuel (2011): *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1977): *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos.
- DÉROZIER, Albert (1980): “El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín”. En: *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, pp. 61-74, Abano Terme, Piovan.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1924): *Historia del teatro español. Comediantes – Escritores – Curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón.
- (1914): *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Vda. de Luis Tasso.
- (1917): *Anales de la escena española desde 1701 a 1750*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández.
- DÍAZ MARCOS, Ana María (2008): “Usías de bata y reloj: visiones de la moda en el siglo XVIII”. En: *Actas del Curso “Folklore, literatura e indumentaria”*, Madrid, Ministerio de Cultura. Museo del Traje, pp. 38-52.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, DOMÉNECH RICO, Fernando (2012): “Introducción”. a Diego Torres de Villarroel, *Teatro breve I (Obra profana)*, Madrid, Iberoamericana-Verbuert.
- DÍEZ BORQUE, José M^a (coord.) (1986): *Teatro y fiesta en el barroco*, Sevilla, Serbal.
- (coord.) (1986): “Relaciones de Teatro y fiesta en el Barroco Español”. En: *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Sevilla, Serbal, pp. 11-40.
- (ed.) (1988a): *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, London, Tamesis Books Limited.
- (coord.) (1988b): *Historia del teatro en España. Tomo II: El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)*, Madrid. Taurus
- (coord.) (1984-1988): *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus.

- DE CERTEAU, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Iberoamericana.
- DOANE, Mary Ann (2012): *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, CENDEAC.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2014): “La criada se hace señora. Un tema goldoniano en el teatro español del XVIII”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 20, pp. 27-42.
- (2013): “El melancólico en escena. La expresión de la melancolía en el teatro español del siglo XVIII”. En: *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*, edición de Guadalupe Soria Tomás, Madrid, Dykinson, pp. 143-160.
 - (2008): “El arte escénico en el siglo XVIII”. En: *Historia del teatro breve en España*, coordinado por Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 519-546.
 - (2007a): *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos / RESAD.
 - (2007b): “Tragedia y política en "Morir pensando matar": las tribulaciones lombardas del conde-duque”. En: *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, pp. 219-236.
 - (2005a): “Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)”, *Cuadernos Dieciochistas*, 6, pp. 279-297.
 - (2005b): “Trufaldines y Cobielos: la influencia de la «commedia dell'arte» en el gracioso del siglo XVIII”. En: *La construcción de un personaje: el gracioso*, coordinado por Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos pp. 413-424.
 - (2005c): *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los caños del peral*, Madrid, Biblioteca Virtual de Tesis de la Universidad Complutense.
 - (2004): “Zeglirscosac desvelado, o el abogado sensible”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 27.2, pp. 219-231.
 - (2003): *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis.

- DOMÉNECH RICO, Fernando, SORIA TOMÁS, Guadalupe y CONDE IMBERT, Daniel (2011): *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos / RESAD.
- DOMERGUE, Lucienne (1980): “Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín”. En: *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan, pp. 93-106.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (2005): *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Alianza.
- DUBY, Georges (1978), *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard.
- DURAND, Gilbert (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- DURKHEIM, Émile (2008): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza.
- EAGLETON, Terry (2011): *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- (2005): *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- EBERSOLE, Alva V. (1974): *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula.
- ELIZALDE, Ignacio (1989): “Teoría del teatro de F. A. Bances Candamo”. En: *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 8, v. I, pp. 219-231.
- (1980): “Feijoo y la influencia de los libertinos eruditos franceses”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 407-418.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2011): *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel (1956): *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. CSIC, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ESPLUGA, Xavier: “Traducción y censura en la España de finales del XVIII: algunos ejemplos de las Instituciones políticas de Bielfel”, *Economic E-Translations*.
- ESQUER, Ramón (1965): “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII”,

Segismundo, 2, pp. 187-226.

ESTEPA, Luis (1989): “Elementos dramáticos en varios sermones a fines del siglo XVII”. En: *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 8, v. I, pp. 155-178.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2002): *Tratado de iconografía*, Madrid, Itsmo.

EVANS, E. P. (1896): *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, London, W. Heinemann.

EXIMENO, Antonio (1978): *Del origen y reglas de la música*, edición de F. Ojeda, Madrid, Ed. Nacional.

FAGGIOLO, Maurizio; CARANDINI, Silvia, 1978: *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*, Roma.

FARRÉ, Judith (ed.) (2009): *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid, Iberoamericana.

FARRÉ, Judith, BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie y FERNÁNDEZ, Roberto (eds.) (2012): *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universidad.

FELL-SMITH, Charlotte (1909): *John Dee (1527-1608)*, London, Constable & Company LTD.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. (1993): *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad- Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988): *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés.

– (1985): “Proyecto de Filippo Juvara para un teatro en Madrid”, *Villa de Madrid*, 83, pp. 47-52.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2012): *Emocíonese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Barcelona, Anagrama.

FERRER BENIMELI, J. A. (1986): *Masonería española contemporánea*, Madrid, Siglo XXI.

– (1977): “Le clergé franc-maçon pendant le 18e siècle”. En: *Klasse en ideologie in de*

Vrijmetselarij. *Classes et idéologies dans la Franc-Maçonnerie* 2, Bruselas, pp. 6-11.

FERRER VALLS, Teresa (2003): "El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga". En: *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale Palermo, 14-17 de Dicembre 2000*, Cancelliere, Enrica (ed.), Palermo, Flaccovio Editore, pp. 293-308.

– (2000): "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, pp. 63-84.

– (1994-1995): La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas, *Journal of Hispanic Research*, vol. 3, pp. 147-165.

– (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia.

– (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, IVEI.

FISCHER, Ernst (2011): *La necesidad del arte*, Barcelona, Península.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.

– (2005): *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, New York, Routledge.

FLASCHE, Hans (1981): "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)", *Letras de Deusto*, vol. 11, 22, pp. 5-14.

FLORENSKY, Pavel (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2004): *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: Espacios, intérpretes y obras*, Madrid, Biblioteca virtual de tesis de la Universidad Complutense.

FORTUÑO LLORENS, Santiago (2013): "Comedia de santo del siglo XVIII: Comedia famosa. El ángel lego, y pastor, San Pascual Bailón (1745)", *Dieciocho*, 36.2. pp. 229-246.

FOUCAULT, Michel (2012): *Vigilar y Castigar*, Madrid, Biblioteca Nueva.

– (1993): *Historia de la locura en la época clásica*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

- (1992): *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- (1968): *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- FRA MOLINERO, Baltasar (1995): *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, Madrid, Siglo XXI.
- FRAZER (2006): *La rama dorada*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- FREIRE, Ana María (1996): “El definitivo escollo del proyecto neoclásico de reforma del teatro. (Panorama teatral de la guerra de la Independencia)”. En: *El teatro español del S. XVIII*, I, edición de Josep Maria Sala Valldaura, Lleida, Universitat, pp. 377-396.
- FRENCH, Peter (1972): *John Dee: The World of an Elizabethan Magus*, London, Routledge & Kegan.
- FUENTE BALLESTEROS, Elena de la (1994): “La comedia de magia (I). Magos y brujas”, *Revista de Folklore*, Tomo 14b, 165, pp. 91-98.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1991-1992): “La teatralidad de la comedia de magia”, *Draco*, Universidad de Cádiz, pp. 167-189.
- GAIGNABET, Claude (1984): *El carnaval. Ensayo de mitología popular*, Barcelona. Alta Fulla.
- GÁLLEGO, Julián (1996): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz (1998): “Magos y santos en la literatura popular (Superstición y devoción en el Siglo de las Luces)”. En: *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, redacción Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández, Ámsterdam, Atlanta, pp. 53-76.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (2012): *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos.
- (2008): *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos.
- (2005): *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos.
- (2000a): *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad.

- (ed.) (2000b): *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA PANDAVENES, Elsa (ed.) (1972): *El Censor. Antología*, Barcelona, Labor.
- GARCÍA SOTO, Xosé Ramón (2010): “Fray Martín Sarmiento (1695-1772) en la Historia de la Psicología Infantil. *Psychologia Latina*, Vol.1, pp. 1-8.
- GARCÍA-GASCO VILLARRUBIA, Rosa (2013): “De la escena al foro y del foro a la escena: El reflejo de las pasiones en la retórica y el drama clásicos”. En: *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas* Soria Tomás, Guadalupe (ed.), Madrid, Dykinson, pp. 101-122.
- GARELLI, Patrizia (1997): “Metastasio y el melodrama Italiano”. En: *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, coordinado por Francisco Lafarga Maduell, Lérida, Universidad de Lérida, pp. 127-138.
- (1997): “Traducciones de tragedias italianas”. En: *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, coordinado por Francisco Lafarga Maduell, Lérida, Universidad de Lérida, pp. 325-364.
- GARRIDO MIÑAMBRES, Germán (ed.) (2010): *República poética. Textos programáticos de la literatura española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Dykinson.
- GIES, David T. (1990): “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia”, *Hispanic Review*, 58, pp.1-17.
- GLENDINNING, Nigel (1996): “Cadalso y el aparato teatral”. En: *El siglo que llaman ilustrado*, Álvarez Barrientos, Joaquín y Checa Beltrán, José (coords.), Madrid, CSIC, pp. 467-475.
- GÓMEZ, Jaime, (1999): “Índice de las obras clásicas de la literatura española, en cuyos títulos figuran refranes o frases hechas (siglo XV-XVIII)”, *Paremia*, 8, pp. 301-306.
- GÓMEZ “GOVAL”, José Antonio (1997): *Historia visual del escenario*, Madrid, La avispa.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio y MARTÍNEZ DEL FRENO, Beatriz, (eds.) (1994): *Francisco de Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1700)*, Oviedo, Ayuntamiento de Avilés, Universidad de Oviedo.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2009): “La técnica dramática de Bances Candamo”. En: *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Farré, Judith (ed.), Madrid, Iberoamericana,

pp. 71-94.

GONZÁLEZ, Lola (2002): “La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica” *AISO*, Actas VI. pp. 905-916.

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (2001): *Spectacula: teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga. Universidad de Málaga.

GOTOR, José Luis (1983): “El máxico de Salerno”. En: *Teatro di magia*, edición de Ermanno Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 107-146.

GREER, Margaret R. y VAREY, John E. (1997): *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX, Madrid, Tamesis.

GUENON, René (1995): *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós Ibérica.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2002): “Francisco Zorilla (Haro, 1679-1747) viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre La Rioja y Madrid”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14, pp. 167-204.

HAN, Byung-Chul (2013): *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder.

– (2012): *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder.

HATJE, Ursula (1995): *Historia de los estilos artísticos*, Tres Cantos, Istmo.

HENRY, John (2008): “The fragmentation of Renaissance occultism and the decline of magic”, *History of science, A review of literature and research in the history of science, medicine and technology in its intelectual and social context*, 46, pp. 1-48.

HENRY, John, HUTTON, Sarah y SCHMITT, Charles B. (1990): *New perspectives on Renaissance thought : essays in the history of science, education and philosophy : in memory of Charles B. Schmitt*, London, Duckworth & Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

HERMENEGILDO, Alfredo (1999): “Formas y funciones dramáticas del loco festivo: el Códice de autos viejos”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, edición de Javier Huerta Calvo, *Teatro y Carnaval*, pp. 49-72.

– (1994): *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar.

HERNÁNDEZ FREIXA, Pilar (1980): “La evolución del edificio teatral en Madrid y su concreción en los años de la Ilustración”. En: *I Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid*, Madrid, Diputación, pp. 164-169.

HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios (1996): “Sebastián de Covarrubias en sus Emblemas morales”. En: *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, edición de Sagrario López Poza, Coruña, Universidad de Coruña, pp. 515-532.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1993): “El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega”. En: *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro*, edición de Manuel García Martín, Salamanca, Universidad, pp. 481-494.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (2009): *Petimetres y majos, saineteros madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Orto.

– (2005): “Don Antonio Valladares de Sotomayor: nuevos datos biográficos”, *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*, nº 30, pp. 429-450.

– (1999): “Teatro y Carnaval en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, edición de Javier Huerta Calvo, *Teatro y Carnaval*, pp. 183-206.

– (1996): “Hacia la profesionalización del escritor: el dramaturgo a fines del siglo XVIII en un Discurso anónimo dirigido a Armona”, En: *El siglo que llaman ilustrado*, Álvarez Barrientos, Joaquín y Checa Beltrán, José (eds.), Madrid, CSIC, 1996, pp. 525-541.

– (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid-Barcelona, Fundación.

HOLGUERAS, Dolores (1999): “La comedia burlesca y el Carnaval”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, edición de Javier Huerta Calvo, *Teatro y Carnaval*, pp. 131-142.

HUERTA CALVO, Javier (dir.) (2003): *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos.

– (1999a): *Teatro y Carnaval*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12.

– (1999b): *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva.

– (1986): “Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones”. En: *Teatro y fiesta en el Barroco*, coordinado por José María Díez Borque, , Barcelona, Serbal.

HUERTA CALVO, Javier, DEN BOER, Harm y SIERRA MARTÍNEZ, Fermín (1989): *El teatro*
599

español a fines del siglo XVIII, historia, cultura y teatro en la España de Carlos III, Ámsterdam, Ropodi.

HUERTA CALVO, Javier; PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (eds.) (1998): *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Rodopi.

HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio y URZAIZ TORTAJADA, Héctor (2005): *Teatro Español: de la A a la Z*, Barcelona, Espasa Libros.

HURTADO, Milena M. y MATA INDURÁIN, Carlos (2002): “Algo más sobre comedia burlesca y Carnaval: a propósito de El Mariscal de Virón, de Juan de Maldonado”, *eHumanista*, vol. 2, pp. 161-175.

IMBERT, Gérard (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra.

JAKOB, Michael (2010): *El jardín y la representación*, Madrid, Siruela.

JAMESON, Frederic (2013): *Brecht y el método*, Buenos Aires, Manantial.

JANKOVIC, Lise (inédito): “Ya llegan, me dan sudores. El miedo al moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo”.

– (2012): “Onirisme et fantasmes dans Quimeras de un sueño, comédie de magie de Enrique Zumel”, *Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole, Actes du 4e Colloque International du GRELPP*, López, Amadeo y Ménard, Béatrice (dirs.), Presses Universitaires de Paris Ouest, Travaux & Recherches, 8, pp. 225-234.

– (2010): “Les comédies de magie de Benavente ou le dramaturge masqué”. En : *Le socle et la lézarde, Les travaux du CREC en ligne*, 7, pp. 45-65.

– (2009): “Las comedias de magia del siglo XIX: lo espectacular en la desmesura”, *Hecho teatral, Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 9, pp. 27-51.

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de (1790): *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra.

KELLEHER, Joe (2006): “Human stuff”. En: *Contemporary Theatres in Europe*, edición de Joe

Kelleher y Nicolas Ridout, London and New York, Routledge, pp. 21-33.

KLEINERTZ, Rainer (2004): *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18 Jahrhundert I y II. Ópera-Comedia-Zarzuela*, Kassel, Reichenberger.

– (ed.) (1996b): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger.

– (1996a): “La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)”. En: *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kleinertz, Rainer (ed.), Kassel, Reichenberger, pp. 107-121.

– (1993): “Iphigenia en Tracia: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, *Anuario Musical*, 48, pp. 153-164.

KONJIN, Elly A.: “Análise das emocións do actor. A teoría das emocións-tarefas”. En: *Os camiños do actor*, dirigido por Josette Feral, Vigo, Galaxia, 2004.

KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela (2005): *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, Barcelona, Siruela.

LABRADOR, Germán (2003): “Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico”, En: *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de san Isidro, pp. 38-47.

LAFARGA MADUELL, Francisco (coord.) (1997): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida, Universidad de Lérida

LARA ALBEROLA, Eva (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universidad de Valencia.

LARA ALBEROLA, Eva y MONTANER FRUTOS, Alberto (Coords.) (2014): *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, Salamanca, La SEMYR.

LAVER, James (2006): *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra.

LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.

LEIRA SÁNCHEZ, Amelia (2007): “La moda en España durante el siglo XVIII”, *Indumenta*, 0, pp. 87-94.

- (1997): “El vestido en tiempos de Goya”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 4, pp. 157-188.
- LIMA, Robert (2010): *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, RESAD-Fundamentos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2007): *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- (1964): *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica de España.
- LEIGH FOSTER, Susan (2013): «Coreografiar la historia», en: Isabel de Naverán y Amparo Écija *Lecturas sobre danza y coreografía*, Murcia, CENDEAC, pp. 13-28.
- LEZA, José Máximo (2003): “El teatro musical”, en *Historia del teatro español*, edición de Javier Huerta Calvo, vol. II, pp. 1687-1713.
- LIMA, Robert (2010): *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, RESAD-Fundamentos.
- LOBATO, María Luisa (2002): “Espacio y conflicto o el conflicto en el espacio: la puesta en escena de *El hijo del sol*, *Faetón*, de Calderón”. En: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, edición de Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana & Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 337-358.
- LÓPEZ POZA, Sagrario: “«Nec Spe Nec Metu» y Otras Empresas o Divisas de Felipe II”. En línea: <<http://www.bidiso.es/slp/necspenecmetu.pdf>> (Consulta: 01/11/2014).
- LUGO MIRÓN, Susana (2002): “Ifigenia en Áulide: una versión española y una griega en los albores del s. XVIII”, *Fornunatae*, 13, pp. 161-170.
- LUZAN, Ignacio de (1977): *La Poética*, Sebold, Russell P. (ed.), Barcelona, Labor.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana (2007): *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid, Arco Libros.
- MAFFESOLI, Michel (2004): *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México, Siglo XXI.
- MANZINI, Guido (1988): “Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora”. En: *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp.255-265.

- MACKINTOSH, Ian, (2000): *La arquitectura, el actor y el público*, Madrid, ArcoLibros.
- MADROÑAL, Abraham (1999): “Carnaval y entremés en la primera mitad del siglo XVII”, *Teatro y Carnaval, Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, dirigida por Javier Huerta Calvo, pp. 73-88.
- MANCHO DUQUE, M^a Jesús (1990): “Cultismos metodológicos en los *Ejercicios* ignacianos: «La composición de lugar»”, *AISO*, Actas II, pp. 604-609.
- MARAVALL, José Antonio (1988): “Política directiva en el teatro ilustrado”. En: *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp. 11-29.
- MARCUS, Greil (2005): *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama.
- MARÍN PERELLÓN, Francisco José (2000): “Planimetría general de Madrid y visita general de casas, 1750-1751”, *Catastro*, 39, pp. 87-114.
- MARINIS, Marco de (2005): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna.
- (1998): *El nuevo Teatro (1947-1970)*. Barcelona, Paidós.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Anagrama.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): *El Retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco (1959): “San Luis Rey de Francia”. En: *Año Cristiano*, Tomo III, BAC 185, Madrid, Ed. Católica. pp. 483-489.
- MARTÍN HUETE, Felipe (2009): “El lenguaje del símbolo sagrado. La simbólica del mal en Paul Ricoeur”, *Gazeta de Antropología*, 25 /1, 22.
- MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito (2006): *Cuaderno de dirección teatral*, Ciudad Real, Ñaque.
- MARTÍNEZ, Ramón (2008), “Tontas y gallegas en el teatro breve del Barroco”. En: *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 201-220.
- MASSIP BONET, Francesc (1997): *La ilusión de Ícaro, un desafío a los dioses: Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales.

- MAYRATA, Ramón (2012): “William Kentridge y Méliés: Un planteamiento mágico del arte”. En línea: < <http://www.ramonmayrata.com/2012/10/william-kentridge-y-melies-un.html>> (consulta: 3 de abril de 2013).
- MAZZONI, Stefano (2010): *L'Olimpico de Vicenza, un teatro e la sua “perpetua memoria”*, Firenze, Le Lettere.
- MAZZONI, Stefano y GUAITA, Ovidio (1985): *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Leo S. Olschki
- MEDINA, Alberto (2009): *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons.
- MELENDRES, Jaume (2007): *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Diputació.
- MELLO, Bruno (2009): *Trattato di scenotecnica*, Milano, Instituto Geográfico De Agostini.
- MERINO PERAL, Esther (2014): *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Madrid, Ediciones Cumbres, Cuadernos Terpsicore.
- (2013): “Divino escenario: los espectáculos de fin de siglo. Il Cromuele”, *Anales de historia del arte*, 23, pp. 113-135.
 - (2012): *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
 - (2011): “La transversalidad en la investigación de la historia del arte”, *Anales de historia del arte*, Extra 1, pp. 19-26.
 - (2010): “La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII: Ferdinando Tacca (1619-1688)”, *Pecia Complutense*, I, 13.
 - (2008): “Los diseños escenográficos de Burnacini para Il Pomo d’Oro de Cesti y Sbarra”, *Anales de historia del arte*, 18, pp. 141-166.
 - (2006): *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
 - (1997): “Imágenes de sitios: Iconografía del “Arte Militar””, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 53, 2, pp. 425-443.

- Mc CLELLAND, Ivy L. (1996): "En los alrededores del ilustrismo: Cándido M^a Trigueros y Antonio Valladares". En: *El siglo que llaman ilustrado*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, pp. 629-634.
- MORÁN, Miguel (1985): "El rapto de Psique. Felipe V y los jardines de La Granja", *Fragmentos*, 6, p. 46.
- MOUFFE, Chantal (2003): *La paradoja democrática*, Barcelona, Gedisa.
- MOYNET, M. Jules (1999): *El teatro del siglo XIX por dentro*, Edición facsímil, Madrid, ADE teatro.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923): *Escenografía española*, Madrid, Blass.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (2013): Entre dos luces: la evolución de la escenografía, Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, nº 19, pp. 253-279.
- (1996): *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela.
- NELKEN, Margarita (1930): *La escritoras españolas*, Barcelona, Labor.
- NEUMEISTER, Sebastián (2000): *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- NUÑEZ, Faustino (2008): *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Barcelona, Carena.
- O'CONNOR, Thomas A. (1988): *Myth and Mythology in the Theatre of Calderón*, San Antonio, TX, Trinity University Press.
- OEHRLEIN, Josef (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- (1988): "El actor en el Siglo de Oro". En: *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque, José M^a (ed.), London, Tamesis Books Limited.
- OLAECHEA, Rafael (2003): "Contribución al estudio del "Motín contra Esquilache" (1766)", Tiempos modernos, 8. En línea: <<http://blogs.ua.es/eltiempodelosmodernos/files/2009/05/olaechea-motin-de-esquilache.pdf>> (consulta, 20 de diciembre de 2013).

- OLAECHEA, Rafael y FERRER BENIMELI, José Antonio (1978): *El Conde de Aranda (Mito y realidad de un político aragonés)*, Zaragoza, Librería General, Volúmenes I y II.
- OLEZA SIMÓ, Joan (2002): *Teatro y prácticas escénicas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- OLIVA, César (2005): “El personaje del gracioso y su comicidad”. En: *La construcción de un personaje: El gracioso*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 425-438.
- ONRUBIA DE MENDOZA, José (1965): *El teatro de José de Cañizares*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- OÑATE, María del Pilar (1938): *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
- ORDINE, Nuccio (2014): *La utilidad de lo inútil*, Barcelona, Acantilado.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (2000): *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2013): “Bibliografía General de Escritoras Españolas del Siglo XVIII”. En línea: <<http://www.bieses.net/emilio-palacios-fernandez/>> (consulta: 3 de marzo de 2014).
- (2003): “Un teatro para el vulgo: nuevos datos sobre los receptores de la dramaturgia popular en el siglo XVIII”, *Stichomytia. Revista de teatro contemporáneo*. En línea: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/at1.htm>> (consulta: 3 de julio de 2015).
- (2002a): “Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 27, pp. 1743-1766.
- (2002b): *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Laberinto.
- (1998a): *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio.
- (1998b): “Teatro y espectáculo a costa de santos y magos”. En: *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Huerta Calvo, Javier y

Palacios Fernández , Emilio (redacción), pp. 77-95. Ámsterdam, Atlanta.

- (1998c): “El público del teatro según Forner”, Ponencias del Congreso Internacional «Juan Pablo Forner y su época», coordinado por M. A. Lama Hernández y Jesús Cañas Murillo, pp. 461-474.
- (1996): “Teatro”. En: *Historia Literaria del siglo XVIII*, Aguilar Piñal, Francisco (ed.), pp.135-233. Madrid, CSIC-Trotta.
- (1988): “El teatro español del siglo XVIII (hasta 1808)”. En *Historia del teatro en España*, Díez Borque, José María, Tomo II, pp. 57-376. Madrid, Taurus.

PANOFISKY, Erwin (2010): *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

PASCUAL, Josep (2008): *Guía Universal de la Música Clásica*, Barcelona, Robinbook.

PAUN DE GARCÍA, Susan (2005): “La representación problemática de la identidad en *Juana la Rabicortona*”. En *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (septiembre 2003, Buenos Aires), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 443-452.

PAVIA , Mario N. (1959): *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and others occults beliefs*, New York, Hispanic Institute.

PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.

PAZ Y MELIÁ, A. (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass S.A. Tipográfica.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1998): “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, pp. 75-103.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2002): *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.

PEDRAZA, Pilar (2014): *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid, Valdemar.

– (1999): *Traducción, edición y comentario a los Sueños de Polifilo*. Barcelona, Acantilado.

– (1987): “Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII”. En: *El Real Sitio*

de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII, Madrid, Comunidad de Madrid Patrimonio. pp. 203-219.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés (2006): “En el mundo de las tonadilleras”. En: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, edición de Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar, Cádiz, Universidad. pp. 59-78.

– (2000): “María de Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España”. En: *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, edición de Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad, pp. 133-154.

PERAL VEGA, Emilio Javier, DOMÉNECH RICO, Fernando (2003): “Siglo XVIII: introducción”. En: *Historia del teatro español*, coordinado por Javier Huerta Calvo, Vol. 2, (Del siglo XVIII a la época actual), Madrid, Gredos, pp. 1453-1472.

PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio (2011): “Plutarco y los Emblemata amorum de Vaenius”, *Humanitas*, 63, pp. 185-199.

PESET, José Luis (1998): “Juicio philosophico, astrológico, Theológico, Moral, Político, sobre el phenomeno... escrito 1737 por un religioso”, en Manuel María Pérez López y Emilio Martínez Mata (eds.), *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca, Universidad, pp. 69-78.

PEZIN, Patrick (dir.) (2003): *Étienne Decroux, mime corporel*, Paris, L'Entretemps.

PHELAN, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge.

PIEDRA, Álvaro (1985): “Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro a propósito de un cuadro suyo en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, 18, Madrid, pp. 158-164.

POPOVA, María: “Legendary Lands. Umberto Eco on the Great Maps of Imaginary Places and why they appeal to us”. En línea: <<http://www.brainpickings.org/2014/02/17/legendary-lands-umberto-eco/>>. (Consulta: 1 de octubre de 2014).

– “Einstein on Fairy Tales and Education”, en línea: <<http://www.brainpickings.org/index.php/2014/03/14/einstein-fairy-tales/>> (Consulta: 1 de octubre de 2014).

PORTÚS PÉREZ, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipuzcoa, Nerea.

- PRAZ, Mario (2005): *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.
- PROFETI, Maria Grazia (2008): “Funciones teatrales y literarias de la graciosa”. En: *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, pp. 59-71.
- PUJANTE, David (2007), “Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria. En: *Teoría / crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, coordinado por Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Madrid, CSIC, pp. 413-428.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Castellón. Ellago Ediciones.
- (2003): *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes.
- REGALADO, Ángel (1995): *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2 vols.
- RICCOBONI, Francesco (1783): *El Arte del Teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.* Traducido del francés por Joseph de Resma. Madrid, Joaquín Ibarra y Marín, Impresor de Cámara de Su Majestad.
- RICH GREER, Margaret (1991): *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton University Press.
- RICH GREER, Margaret y VAREY, John E. (1997): *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España XXIX. London, Tamesis.
- RÍO BARREDO, María José del (1988): “Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III”. En: *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Equipo Madrid, Madrid, Siglo XXI, pp. 299-330.
- ROAS, David (2013): “Presentación”, *Pasavento*, Vol I, 1. pp. 7-10.
- (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1998): *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, 609

Madrid, Castalia.

– (1997): *Del oficio al mito. El actor en sus documentos*, Valencia, Universitat.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2009): *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada.

– (2007): *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta.

– (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.

– (1996): “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española”. En: *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kleinertz, Rainer (ed.), pp. 13-48, Kassel, Reichenberger.

– (1995): *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial.

RODRIGO MANCHO, Ricardo (2005): “En torno a Pablo de Olavide y a sus personajes libertinos”. En: *Congreso virtual “La Ilustración: Pablo de Olavide y su época”*. UNED / Real Sociedad Económica de Jaén. En línea: <http://www.realsociedadeconomicajaen.com/congreso_virtual/jaen5.htm> (consulta: 27 de diciembre de 2013).

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y APARICIO GONZÁLEZ, Juan Ramón (2004): *El palacio real de La Granja de San Ildefonso*, Madrid, Patrimonio Nacional – Iberdrola.

ROMERO FERRER, Alberto y MORENO MENGÍBAR, Andrés (eds.) (2006): *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Cádiz, Universidad.

ROMILLY, Jacqueline (2011): *La tragedia griega*, Madrid, Gredos.

RUANO DE LA HAZA, José M^a y ALLEN, John J. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

RUBIO GÓMEZ, Jesús (1994): “El conde de Aranda y el teatro: Los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, *Alazet*, 6, pp. 175-201.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2002): “Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX”, *ADE teatro*, 92, pp. 120-129.

- (1988): “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, edición de Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos, pp. 257-285.
- RUDE, George (2009): *La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra 1730-1848*, Madrid-México, Siglo XXI.
- RUIZ, Borja (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai.
- RUIZ MAYORDOMO, María José (2003): “El papel de la danza en la tonadilla escénica”. En: *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro, pp. 60-71.
- RUIZ RAMÓN, P. (1971): *Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Colección *El libro de bolsillo*, 66, Alianza editorial.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique (2004): *Estudio y edición crítica de “Celos aun del aire matan” de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, UNED.
- RYNGAERT, Jean-Pierre y SERMON, Julie (2006): *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.
- SABBATTINI, Nicola (1638; 2015): *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Lausanne, Idees et calendes.
- SABIK, Kazimierz (2000): “Calderón, autor cortesano”. En: *Estado actual de los estudios calderonianos*, edición de Luciano García Lorenzo, pp. 287-202. Kassel, Reichenberger.
- SÁEZ RIVERA, Daniel M. (2003): “Vuestra merced > usted: nuevos datos y perspectivas”. En: José Luis Girón Alconchel y José Jesús de Bustos Tovar (coords.), *Actas VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros.
- SALA VALLDAURA, Josep María (2012): “El teatro del siglo XVIII”. En: *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, edición de Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne, y Roberto Fernández, Lleida, Universidad, pp. 17-44.
- (2010): “El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII”. En: *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, coordinado por Aurora Gloria Egido

- Martínez y José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, pp. 97-120.
- (2009a): “Ramón de la Cruz”. En: *Historia del teatro breve en España*, director Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, Vervuet, pp. 699-801.
 - (2009b): *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: La muesa de Talía*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
 - (2006): *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid, CSIC.
 - (ed.) (1996): *Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor.
- SANTOS PUERTO, José (2006): “De la ilustración a la utopía”. *Trocadero*, nº 18, pp. 7-21.
- SANZ AYÁN, Carmen (2002): “Representar en Palacio: Teatro y fiesta teatral en la Corte de los Austrias”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, año XXXIX, 153, pp. 28-43.
- SARASÚA, Carmen (1994): *Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*, Madrid, Siglo XXI.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de gato.
- SASTRE, Alfonso (2002): *Ensayo general sobre lo cómico*, Hondarribia, Hiru.
- SEBASTIÁN, Santiago (1999): *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- SEPÚLVEDA, Ricardo (1888): *El corral de la Pacheca*, Madrid, Revadeneira.
- SERRALTA, Frederic (1980): “La comedia burlesca: datos y orientaciones”. En: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, pp. 99-129.
- SCHIEBINGER, Londa (2007): *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid, Cátedra.
- SCOTINI, Marco (2012): “The Disobedient Class”. En: *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*, edición de Pascal Gielen y Paul De Bruyne, Amsterdam, Valiz.
- SHERGOLD, Norman D. (1989): *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745 Reparaciones y*

obras nuevas. Estudio y documentos, Fuentes para la historia del teatro en España, X, London, Tamesis.

- (1967): *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.

SHERGOLD, Norman D., VAREY, John E. (1985): *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Fuentes para la historia del teatro en España, II, London, Tamesis.

- (1982): *Representaciones palaciegas, 1603-1699 estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España, I, London, Tamesis.

SHERGOLD, Norman D., VAREY, John E. y DAVIS, Charles (1994): *“Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis. (Fuentes para la Historia del Teatro en España, XII).

SHERGOLD, Norman D., VAREY, John E. con la colaboración de DAVIS, Charles (1985): *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España, XI, London, Tamesis.

SOFÍA, Gabriele (2011): *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*, Bilbao, Artezblai.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de (1988): “La arquitectura teatral: el teatro a la italiana en la cultura española moderna”, *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 184, pp. 3-12.

SOLER VILLALOBOS, M^a Paz (2004): “El Palacio Real de La Granja. De retiro espiritual a escenario cortesano”. En: *El entorno de Segovia en la historia de la dinastía de Borbón*, Madrid, Instituto Superior de Formación del Profesorado (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

SORIA TOMÁS, Guadalupe (2013): *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*, Madrid, Dykinson.

- (2010): *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos.

SORIA TOMÁS, Guadalupe, DOMÉNECH RICO, Fernando y CONDE IMBERT, Daniel (2011): *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos.

- SPANG, Kurt (1996): Géneros literarios, Madrid, Síntesis.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988): “Can the Subaltern Speak?” En: *Marxism and the Interpretation of Culture*, edición de Cary Nelson y Lawrence Grossberg, pp. 271-313.
- STEIN, Louise K.; LEZA, José Máximo (2009): “Opera, genre, and context in Spain and its American colonies”. En: *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Opera*, edición de Anthony R. Deldonna, y Pierpaolo Polzonetti, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 244-269.
- STOICHITA, Victor. y CODERCH, Ana María (1999): *El último carnaval*, Madrid, Siruela.
- STRIBOLT, Barbro (2003): *Scenery from Swedish Court Theatre*, Stockholm, Drottningholm Gripsholm.
- SUBIRÁ, José (1971): *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*, Madrid, IEM.
- (1945): *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.
- (1930): *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Instituto del Teatro.
- (1928-30): *La tonadilla escénica*, 3v, Madrid, RAE.
- SVANKMAJER, Jan (2012): *Para ver, cierra los ojo*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- SZONDI, Peter (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson.
- TARDÓN BOTAS, Narciso (2001): *Reconstrucción escenográfica de la representación de “Hado y divisa de Leónido y Marfisa”, de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el 3 de marzo de 1680*, Madrid, Biblioteca virtual de Tesis de la Universidad Complutense.
- TARKOVSKI (1991): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*, Madrid, Rialp.
- TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa (1991): “Santiago Bonavía, arquitecto hidráulico”. En: *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, CSIC, pp. 97-106.
- TAYLOR, Rene (2006): *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Madrid, Siruela.

- THOMASON, Phillip B. (2005), *El coliseo de la Cruz 1736-1860. Estudio y documentos*. Fuentes para la historia del teatro en España XXII, Woodbridge, Tamesis.
- TOMÁS, Facundo (2005): *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, Antonio Machado.
- TORRES VILLARROEL, Diego de (2012): *Teatro Breve I (Obra profana)*, Edición de Epicteto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, Madrid, Iberoamericana.
- TOUCHARD, Jean (2001): *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos.
- TOVAR MARTÍN, Virginia (1997): “Santiago Bonavía en la obra del Palacio Real de Aranjuez”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85, pp. 209-245.
- TOVAR MARTÍN, Virginia (1998): “Santiago Bonavía, pintor y decorador en la corte española”. En: *I Congreso Internacional Pintura Española siglo XVIII*, pp. 131-143.
- TRUETT HOLLIS, George (2004): “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaría del Excmo. Sr. D. Fernando de Silva Álvarez de Toledo, duque que fue de Alba (1777)”, *Anuario Musical*, 159, pp. 151-172.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2010): “El siglo, ¿de las luces?”. En: *El arte del siglo de las luces*, aa. vv. Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 43-69.
- URREA, Jesús (2006): *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1999): “«Amor se disfraza»: el Carnaval en la escena de la comedia barroca”, *Teatro y Carnaval, Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, dirigida por Javier Huerta Calvo, pp. 157-181.
- URZAINQUI, Inmaculada (2012): “La crítica sobre teatro en la prensa del siglo XVIII”. En: *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, edición de Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne, y Roberto Fernández, Lleida, Universidad, pp. 79-94.
- (1996): “Cauces y estructuras de la crítica teatral en el siglo XVIII: la crítica periodística”. En:

Teatro español del siglo XVIII, II, edición de Josep María Sala Valldaura, Lleida, Universitat, pp. 783-828.

VALBUENA-BRIONES, Ángel (1985): “La concepción emblemática en la representación del teatro calderoniano”, *Rilce*, vol. 1, 2, pp. 285-295.

VALVERDE MADRID, José (1998): “Juan Bautista Simó, un artista valenciano del siglo XVIII”, *Archivo de arte valenciano*, 79, pp. 86-87.

VAREY, John E. (1989): “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias”. En: *El teatro español a fines del siglo XVIII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, pp. 715-730.

– (1987): *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

– (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1859. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.

– (1957): *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.

VAREY, John E. y DAVIS, Charles (1997): *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España, XXI, London, Tamesis.

– (1992): *Los libros de cuentas de los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España, XV, London, Tamesis.

– VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D. (1987): *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la historia del teatro en España, XIII. London, Tamesis.

VÁZQUEZ, Lidia (ed.) (2012): *Teatro libertino francés*. Madrid, ADE teatro.

VÁZQUEZ MARÍN, Juana (2011): *El Madrid cotidiano del siglo XVIII*, Madrid, Endymion.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1998): “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, 72, pp. 11-34.

- VÉLEZ-SÁIZ, Julio (2013): “Chivos expiatorios en la ciudadela del honor: violencia y carnaval en el teatro breve de Calderón”. En: *La violencia en el teatro de Calderón*, edición de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- (2013): “El rey-sol como recurso dramático y escénico en el teatro de corte de Felipe IV a partir de la loa a fieras afemina amor”, *Anuario calderoniano*, vol. extra, 1, pp. 275-294.
- (2011): “Anatomía áulica y política de "Fieras afemina Amor" de Calderón”, *Hispanófila: Literatura – Ensayos*, 161, pp. 1-18.
- VERDÚ HERRERO, David (2001): *Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de El Faetonte (1661). Aproximación a la escena cortesana de finales del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VERDÚ RUIZ, Matilde (1988): *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid Ayuntamiento de Madrid.
- VICENTE HERNANDO, César de (2014): “De la escena constituyente al teatro antagonista: el teatro político en el siglo XX”, *ADE teatro*, nº 154.
- (2013): *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de documentación crítica.
- VIDAL I SALVADOR, Manuel (1991): *La Colonia de Diana*, edición, introducción y notas de Vellón Lahoz, Javier y Mas i Usó, Pasqual, Kassel, Reichenberger.
- Vizcaíno Macero, Candela (2005): “El mensaje oculto de la Hypnerotomachia Poliphili”, *Hibris, revista debibliofilia*, 28, pp. 20-31.
- WADE, Lisa (2013): “Gender and the body language of power”. En línea: <<http://thesocietypages.org/socimages/2013/09/10/gendered-and-the-body-language-of-power/>> (Consulta: 23 de marzo de 2014).
- WEBER, Max (1994): *La ciencia como vocación*, México, Alianza.
- WHISTLER, Catherine (2010): “Giambattista Tiepolo y la Ilustración”, en *El arte del siglo de las luces*, aa. vv. Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 141-159.
- WHITMORE, John (2001): *Directing postmodern theatre. Shaping signification in performance*.

Michigan, The University of Michigan Press.

WILES, David (2003): *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press.

WILSON, Edward M. (1936): “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”, *Modern Language Review*, XXXI. Edición moderna en castellano en: *Estudios sobre Calderón* Aparicio Maydeu, Javier (ed.) (2000), pp. 442-463, Madrid, Itsmo.

WITTKOWER, Rudolf y WITTKOWER, Margot (1982): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra.

WOOD, Cameo: “Reclaiming the divine tongue: the place of the Book of Enoch in the Search for angelic languages”, *Witchcraft and Magic*, Bennington College. En línea: <http://tikaboo.com/library/Reclaiming_the_Divine_Tongue.pdf>. (Consulta 6 de febrero de 2014).

YATES, Frances (2009): *Theatre of the World*, Barnes & Noble, Chicago.

– (2008): *El iluminismo rosacruz*, Madrid, Siruela.

– (2005): *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela.

– (2001a): *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica.

– (2001b): *Las últimas obras de Shakespeare. Una nueva interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica.

– (1987): *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel.

– (1970): “Theatre of the World”, *The New York Review of Books*, 14, 5.

YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, edición facsímil, Barcelona, Alta Fulla.

ZAFRA MOLINA, Rafael y AZANZA LÓPEZ, José Javier (coords.) (2000): *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, Akal.

ZAVALA, Iris M. (1998): “El libertinaje: “La hora de la libertad””, En: *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, redacción a cargo de Javier

Huerta Calvo, y Emilio Palacios Fernández, Ámsterdam, Ropodi, pp. 169-184.

– (1984): “Viaje a la cara oculta del setecientos”, *Nueva revista de filología hispánica*, 33, 1, pp. 4-33.

ZAVALA, José María (2007): *La maldición de los Borbones. De la locura de Felipe V a la encrucijada de Felipe VI*, Barcelona, Mondadori.

ZUGASTI, Miguel (2002): “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”. En: *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, edición de Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana & Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 583-619.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II



LA PUESTA EN ESCENA DE LA SERIE DE COMEDIAS DE MAGIA *CUANDO
HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS Y ASOMBRO
DE SALAMANCA* (1741-1775), DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María Contreras Elvira

Bajo la dirección del doctor

Fernando Doménech Rico

Madrid, 2015

VOLUMEN 2

APÉNDICE A

LA OBRA TEATRAL DE NICOLÁS GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Este apéndice está dedicado al estudio de la obra teatral de Nicolás González Martínez. Excluimos del mismo, por lo tanto, la obra poética, de la que quedan tres trabajos: la *Métrica narración o breve poema histórico, Origen, olvido, restauración y culto de María Santísima del Consuelo, que a sus santísimos pies consagra Don Nicolás González Martínez*, de 1743, y dos poemas manuscritos inéditos contenidos en una *Colección de poesías del siglo XVIII* que se conservan en la Biblioteca Nacional de España: un Memorial dirigido a un duque, y una obra satírica dedicada a Nipho. Reproducimos y comentamos estas obras en el capítulo dedicado al escritor.

A partir de una clasificación por géneros, paso a reseñar cada obra incluyendo los datos conocidos: ejemplares conservados, lugar de consulta, fuentes de la trama, argumento, teatro, compañía y circunstancias del estreno. El orden de presentación de las obras, dentro de cada apartado, es cronológico.

TEATRO MUSICAL

La división entre subgéneros escénico-musicales no está nítidamente establecida en el XVIII. Aunque toda la obra de teatro musical (excluyendo el teatro con música) de González Martínez se corresponde con lo que hoy denominamos zarzuela, respeto las denominaciones con las que cada obra fue publicada y/o estrenada.

ÓPERAS O DRAMAS ARMÓNICOS

No todo indicio es verdad. Alejandro en Asia.

Representaciones: Fue estrenada del 18 de septiembre al 11 de octubre de 1744 por la compañía de Parra en el Teatro de la Cruz. Se repuso el 14 de mayo de 1747. En BN Mss. 14015 consta que Nebra cobró 2.400 reales de vellón por la música y Nicolás González Martínez 1.500 por el texto. En los documentos de pago se la denomina ópera. Según Álvarez Martínez (1993: 48), a pesar de que el montaje fue muy costoso produjo beneficios en 9 días. Seguramente fue todo un acontecimiento teatral en la ciudad, porque las funciones se realizaron en sesiones de noche, cosa infrecuente por los gastos extraordinarios que conllevaban debido a la iluminación y los soldados que había que contratar para la vigilancia del teatro y las calles adyacentes. Los números musicales fueron, en total (Álvarez Martínez 1993: 47): dos cuatros -uno al inicio y otro al final de la obra-, 16 arias -de las cuales 7 iban precedidas de recitativo, dos dúos -el del final del primer acto

protagonizado por la pareja cómica y el del final del segundo por la pareja seria-, un recitativo obligado y un aria a cuatro voces. El único actor, el gracioso, solo cantó un dúo junto a una soprano. En los papeles de Barbieri (BN 14015), además de los gastos habituales, consta el gasto de un manto imperial guarnecido de plata falsa para Catalina Pacheco. Además, consta que se vendieron un total de 596 libros de la ópera en los días del estreno, a 2 reales de vellón cada uno.

Fuentes: Se conserva una edición impresa: BN T/25732. En la portada consta: «Drama harmónica intitulada: *No todo indicio es verdad, y Alejandro en Asia*. Compuesta por un ingenio de esta corte. La ha de ejecutar la compañía de Joseph Parra, en el coliseo de la Cruz. Puesta en música por don Joseph de Nebra, organista primero de la real capilla de su majestad. Con licencia. En Madrid, año de 1744».

También en la BN se conserva el manuscrito con signatura MSS/15472 y título: «Varias comedias y poesías modernas inéditas», que contiene cuatro obras dramáticas y algunas odas de varios autores. La primera comedia recogida es: *Comedia nueva. Hay pena mayor que celos, sin llegar a ser agravios, y el Grande Alejandro en Asia*, por don José Francisco Díaz Domínguez y Robles, Madrid 1764. El resto de las obras del volumen son dos textos dramáticos y poesías de Cristóbal de la Barrera y un manuscrito de principios del siglo XVIII sin título ni autor. El *dramatis personae*, el argumento y gran parte del texto, están casi literalmente copiados de la de González Martínez, aunque está en tres actos, como es propio de las comedias, frente a los dos actos de las obras musicales.

Fuentes de la trama: Posiblemente basada en la *Talestris* de Metastasio, aunque no es una mera traducción. Más tarde Ramón de la Cruz escribiría la tragedia *La Talestris, reina de Egipto*, que sí es una traducción de la ópera de Metastasio. Otras óperas sobre el tema son: *Talestri innamorata d'Alessandro Magno* (Parma 1693) y *Alessandro fra le Amazzoni*, de Grazio Braccioli, con música de Chelleri (Venecia 1715). El encuentro entre Talestris, reina de las Amazonas, y Alejandro Magno se produjo en 333 a. C. en la batalla de Isos, cuando Alejandro sometió Asia Menor, y fue relatado en la Antigüedad por Diodoro Sículo.

Reparto:

Talestres, Reina de las Amazonas	María Antonia de Castro.
Delmira, hermana de la reina	Isabel Camacho
Martesia, criada de Talestres	Rosa María Rodríguez

Alejandro, rey de Macedonia	Catalina Pacheco
Taurante, rey de Hicarnia	Gertrudis Verdugo
Efestión, Privado de Alejandro	Agustina Molina.
Morlaco, criado de Taurante	Juan Plasencia

En las páginas 3-4, el autor presenta el siguiente argumento y aclaraciones:

Concluida la guerra de Darío, en que acabó el Imperio de los persas, partió el magno Alejandro a la conquista de Hicarnia, de la que era soberano Taurante, quien después de varias fortunas la perdió, quedando a merced del vencedor monarca. Talestres, hermosa reina de las Amazonas, por la noticia solo de los gloriosos hechos de Alejandro, resolvió visitarle: a cuyo fin, atravesando el Termedoonte, llegó a sus reales, donde admirando los triunfos de aquel valiente Héroe, pudo inspirar a su animoso espíritu, que Venus le mereciese algún cuidado, ya que hasta allí solo a Marte había tributado sus acciones. Así la historia. Fíngese, no obstante, que enamorado Taurante de Talestres, como auxiliar y príncipe vecino, solicitó que la amazona reina cooperase con él al exterminio del monarca griego: y cuantos accidentes concurren en el drama, siendo para su mayor exornación, y permisión tolerada en lo poético, se les puede disimular lo fabuloso, cuando los hace menos odiosos lo verosímil.

Protesta.

Las voces de Destino, Deidad, y Hado, siendo meramente poéticas, protesta el autor no ser su ánimo otro, que el de valerse de ellas para mayor expresión de lo que escribe: antes se sujeta con el mayor respeto, y veneración a la corrección de nuestra Santa Católica Iglesia.

Mutaciones.

Acto primero: Acampamento numeroso. Tienda real de Alejandro. Jardín con fuentes y estatuas.

Acto segundo: Marina, con poderosa armada. Salón real. Muralla con torreones, que ha de asaltarse. Templo magnífico de Minerva.

Argumento.

Primer acto: Alejandro vence a Taurante, rey de Hicarnia, pero le devuelve cetro y corona. Enterada Talestres de la derrota de su aliado, decide visitar a Alejandro para rogar por Taurante. El Magno y la reina de las Amazonas se enamoran al instante. Taurante rabia de celos porque está enamorado de Talestres sin que ella lo sepa, mientras la hermana de la Amazona, Delmira, está enamorada del rey de Hicarnia. Alejandro reprocha a Talestres que quiera marcharse apenas llegada y tras haberle arrebatado el corazón. Ella, efectivamente, decide irse para evitar las tormentas que conlleva el amor. Alejandro trata de sonsacar a Martesia si es posible que Talestres ame. Ella, que ya ha hecho algún servicio de tercera a Taurante, concluye que es de carne y hueso como todas. Ya sola, refiere al público el comportamiento de las mujeres en materia de amor. Efestión se insinúa a Delmira. Taurante revela a Talestres que quiere matar a Alejandro, que le tiene cautivo. Ella le aplaca

argumentando que ha venido a pedir por él, como aliada suya, y que sólo si Alejandro no escucha habrá que matarle. Su intención es evitar que muera Alejandro, a quien ama, pero tampoco quiere traicionar a Taurante. Alejandro escucha escondido las últimas palabras de la amazona y siente a un tiempo pena, porque cree que su amada quiere matarle, y celos, porque la ve con otro. Ella intenta desmentir lo que él cree haber visto y oído, sin éxito. Morlaco y Martesia hablan sobre el matrimonio y la viudedad. Por la noche, Talestres espera a Taurante en el jardín para dilatar en lo posible la traición de él contra Alejandro. Sin embargo, creyendo que habla con el de Hicarnia, refiere toda la intriga al propio Alejandro, quien se enfada muchísimo. Mientras, Taurante huye a la ciudad.

Segundo Acto: La armada de Alejandro va por el río Termedoonte contra Taurante, amurallado en la ciudad. Mientras Delmira sufre viéndolo, Efestión le declara su amor. Ella le rechaza pero, Martesia la conmina a aceptarlo. Morlaco, ya solos, pide a la graciosa que cante un aria, que el público la espera. Talestres canta su amor, Alejandro cree que es una traidora y ella le responde que «no todo indicio es verdad». Alejandro, solo en su salón, quiere dormir, pero siente premoniciones negras que se lo impiden. Taurante acecha escondido, pero Talestres y Delmira, por separado, han sentido los mismos presagios y se dirigen al salón real. En el momento en que Taurante va a matar a Alejandro, Talestres grita, Taurante se detiene, y Alejandro se despierta. Comprende que el traidor ha sido Taurante y éste huye de nuevo. Delmira se duele de estar enamorada de un traidor. Morlaco pide matrimonio a Martesia, y le promete poco pan y vino y mucho palo. Ella explica cómo engañan las mujeres a este tipo de maridos y les exhorta a tratar bien a sus mujeres. En la batalla, Taurante con muchos soldados intenta matar a Alejandro que está sin defensa. Talestres viene con sus amazonas a apoyarle. Finalmente, Taurante es vencido. Cuando Alejandro le sentencia a muerte, Talestres le pide que sea clemente. En el templo de Minerva él le devuelve el trono porque «así se venga un pecho generoso». Talestres da su mano a Alejandro, Delmira a Taurante y Martesia a Morlaco.

Citas en: Kleinertz, 2004: 209. Andioc y Coulon, 1993: 617. Álvarez, 1993: 47 y 92. Cotarelo, 1917: 94. Catálogo del teatro lírico en la BN, nº 2885.

Antes que celos y amor, la piedad llama al valor, y Achiles en Troya.

Representaciones: Verano de 1747 en el coliseo del Príncipe, por las compañías de Parra y San Miguel (Kleinertz II, 19). Según Álvarez Martínez (1993: 50-51), en realidad se ignora la fecha exacta. Las dos compañías convinieron en actuar conjuntamente por orden del conde de Maceda, ex-gobernador militar y político de Madrid, en el Coliseo del Príncipe con esta zarzuela. Aunque se

habían hecho los preparativos pertinentes para su representación, algunas de las cantantes enfermaron y hubo de retrasarse su estreno hasta una fecha que no se precisa (Álvarez, 93: 50-51). Los gastos indican que la música compuesta por Nebra fue abundante, pues se le pagaron 2.400 reales, en cambio a Nicolás González Martínez, por componer la fiesta y los sainetes 1.500. A Antonio Guerrero, por enseñar la música a los cantantes, 300 reales, y al que copió las particellas, 600. En total, Nebra compuso trece pares de recitativo-aria, los cuatros que van al principio de los actos y al final de la obra, un aria para tres, al final del acto primero, y tres dúos, uno cantado por la pareja principal y dos por la pareja cómica.

Fuentes: BN T-14796/19. BN T/5134. BN T/24102. Todos los ejemplares son la misma edición. Sólo el BN T/5134 tiene tapas. Los otros dos son ejemplares cosidos pero sin tapas. En la portada consta: «Dramma harmónica intitulada: *Antes que zelos y amor, la piedad llama al valor, y Achilles en Troya*. Fiesta, que se ha de ejecutar por las dos Compañías Españolas en el Coliseo del Príncipe, este presente año de 1747. La escribió Don Nicolás González Martínez. Puesta en música por don Joseph de Nebra, primer organista de la Real Capilla del Rey nuestro Señor. En Madrid: con las licencias necesarias, año de 1747». Aunque en los papeles de pago la llaman ópera, Cotarelo la considera una zarzuela y así lo reproducen Andioc y Coulon en su *Cartelera*. Sin embargo, en el propio texto dialógico se denomina «ópera», en una escena protagonizada por la pareja de graciosos en el segundo acto. Mademusela quiere hablar sobre los enamorados en seguidillas y Melocotón la reconviene porque no se suele hacer así en «ópera», a lo que ella responden que serán los primeros en hacerlo, y después les copiarán (González Martínez, 1747: 27-28).

Fuentes de la trama: Según Kleinertz (2004, II: 19), se encuadra en la línea de piezas sobre asunto de la Briseida, como la serenata armónica *La Briseida*, de 1745, o la zarzuela *Briseida* de Ramón de la Cruz, de 1768, que influyó en *Achille all'assedio di Troia*, de 1797, con música de Cimarosa.

En la página 3 aparece el siguiente argumento:

Achiles, hijo de Thetis, y Peleo, Reyes de Thesalia, concurrió con Agamenón, Rey de Micenas, general del ejército griego, a la destrucción de la ciudad de Troya: bien entendido éste, y cuantos príncipes en esta acción se hallaron, que sin el valor de Achiles, serían de ningún mérito sus ideas, porque en el brazo del príncipe joven libraban los dioses la ruina de aquel imperio. Llevó consigo Achiles a la hermosa Briseyda, que de Lersesso, Ciudad de Phrygia, se trajo enamorado. Apasionose de su belleza Agamenón, y la ocultó a su amigo: quien despechado, se negó a pelear con los troyanos, que se aseguraban sus triunfos contra Grecia, en el retiro de quien estaba

destinado a exterminarlos. Y como los príncipes griegos experimentasen inútiles sus ardides, y Agameón no entregase la beldad idolatrada: Patroclo, príncipe de los Locrenses, íntimo amigo de Aquiles, persuadido a que las armas de este tendrían la dicha, que su persona, se las vistió arrogante, y salió a lidiar contra Troya; pero Héctor, hijo de Príamo, le quitó la vida. Supo Aquiles el infeliz suceso de su amigo, y excitando en su pecho la piedad del presente infortunio, el rencor, que los celos, ni el amor pudieron, depuso con Agamenón sus quejas: dio muerte a Héctor, rindió a Troya; y restituyéndole Agamenón, agradecido, a Briseida, concluyeron la guerra con gloria. En lo poco, que se varía la serie de la fábula, se le dan los más propios coloridos de lo verosímil.

Mutaciones.

Acto primero: bosque, acampamento, salón real.

Acto segundo: Tienda real de campaña. Templo magnífico de Jove.

Reparto.

Briseida, amante de Achiles.	La señora María Antonia de Castro.
Policena, princesa de Troya.	La señora María Hidalgo.
Mademusela, confidente de Briseida.	La señora Rosa María Rodríguez.
Achiles, príncipe de Thesalia.	La señora Catalina Pacheco.
Agamenón, rey de Micenas.	La señora Catalina Hispanó.
Héctor, príncipe de Troya.	La señora María Leoneti.
Patroclo, príncipe de los Locrenses	La señora Ana Guerrero.
Melocotón, confidente de Achiles	La señora Gertrudis Verdugo.
Comparsas griegas.	
Comparsas troyanas.	

Argumento.

Acto primero. Aquiles quiere ver a su amada Briseida, a quien tiene escondida, y Melocotón le recuerda que dejó en Sciro a Deydamia. Agamenón se acerca a ver a su amigo para comunicarle que Héctor quiere que se case con su hermana Policena. En ese momento llega Briseida y Agamenón se enamora de ella. Al enterarse de que Aquiles y Briseida están enamorados, busca la forma de estorbarles comentando a la dama que Aquiles va a casarse con Policena esa misma tarde. Ella se enfada y dice no querer ver más a su amado. La graciosa comenta que es mejor estar sin hombres. Agamenón intenta que Aquiles se case con Policena, quien llega con Héctor. Aquiles se comporta de manera rara y Agamenón asegura que es por el amor que siente por Policena. Ésta y su hermano, sin embargo, así como Briseida escondida, sospechan que Aquiles no quiere a Policena. Patroclo, en cambio, se enamora de ella. Agamenón sigue empeñado en obligar a Aquiles a casarse con Policena para neutralizar a su rival. Argumenta que la paz lo exige y que, si es necesario, matará a su amada

Briseida. Se produce un encuentro de Aquiles con ambas. Aunque él quiere contar lo que pasa a Briseida, Policena se le lleva. Los graciosos, en cambio, tienen una escena tierna. Briseida enfurecida se encuentra con Agamenón, quien le confiesa su amor. Ella le rechaza, Aquiles descubre la traición de su amigo y le amenaza.

Acto segundo. Aquiles se niega a luchar por su patria contra Troya. Policena ha intentado volver a su tierra pero los soldados la interceptan y Aquiles les ordena que la lleven a su casa sana y salva. Agamenón quiere obligar a Aquiles a luchar y anuncia que se va a casar con Briseida. Los graciosos se burlan de los enamorados, en general. Agamenón declara de nuevo su amor a Briseida y trata de convencerla de que Aquiles no la ama, pero ella le rechaza. Cuando queda sola, Aquiles se acerca y toma su mano. Ella también le rechaza, aunque escondida oye sus palabras de amor. Como Aquiles no quiere pelear, los griegos van perdiendo en la guerra contra los troyanos guiados por Héctor. Patroclo se pone las armas que tiró Aquiles y espera asustar a los troyanos. Mientras, los criados cantan una jácara metiéndose con las mujeres melindrosas. Hector quiere matar a Aquiles en su tienda. Aquiles está escribiendo a Briseida, cuando ella se acerca a la tienda, descubre a Héctor y le quita el cuchillo. Aquiles piensa que es Briseida quien quiere matarle. Luego, Agamenón le cuenta que Héctor trataba de matarle y ha dado muerte a su amigo Patroclo. Este hecho hace que Aquiles vuelva a la guerra y dé la victoria a Grecia. En pago, Agamenón le da la mano de Briseida y él se casa con Policena, quien está más contenta aunque su hermano ha muerto, lo que lleva a la graciosa Mademusela a exclamar «¡que con dos héroes muertos haya boda! / Mas los poetas, siempre en sus desmanes, / tienen la vocación de sacristanes».

Citado en: Catálogo BN 2882. Kleinertz 2004, II, 19 y 20. Cotarelo, 2000, 110. Herrera Navarro, 1993, 224. Álvarez, 1993, 50-51 y 89.

ZARZUELAS:

Donde hay violencia no hay culpa.

Representaciones: En el manuscrito consta «Zarzuela que ha de representarse en el Coliseo del Duque de Medinaceli, año de 1744», por lo que es presumible que así se hiciera. Andioc y Coulon señalan una representación por la compañía de Manuel de San Miguel el 3 mayo de 1749, sin que conste el teatro. Álvarez Martínez (1993: 48) y Kleinertz (2004) dicen que la reposición -lo que indica que sí se estrenó antes-, en la misma fecha, la hizo la compañía de Parra. Tampoco consta

cuántos días duró, aunque el 24 de mayo esta compañía representó la cuarta parte de *El anillo de Giges*. La música es de José de Nebra y los sainetes los escribió Antonio Fernández. La información aparece en los Papeles de Barbieri, BN. 14015, y AV 1-371-1.

Fuentes: Se conserva un manuscrito, autógrafo en su mayor parte, en la BN Mss. Res / 60. pp. 284-316. La partitura está en el Archivo de las Catedrales, de Zaragoza.

Fuentes de la trama: La obra de Nicolás González Martínez está basada en la conocida historia de Lucrecia, relatada por Tito Livio en su *Historia de Roma desde su fundación*. Es muy conocido, también, el poema dramático de Shakespeare: *La violación de Lucrecia*. En las letras hispanas, encontramos *Lucrecia y Tarquino*, de Rojas Zorrilla y, ya en el siglo XVIII, *La tragedia de Lucrecia* (1719), de Salvo y Vela. Posteriormente, también Nicolás Fernández de Moratín se interesaría por el tema en su *Lucrecia*, de 1763, así como Joan Ramis i Ramis, cuya *Lucrècia* (1769) es, según Sala-Valladaura (2006: 213), «una de las obras más importantes de la literatura catalana del XVIII». Sala-Valladaura expone cómo, a lo largo de la historia de la literatura, el tema de Lucrecia ha sido tratado desde la perspectiva de lo doméstico o desde la perspectiva de lo político-público. González Martínez lo trata desde este segundo punto de vista. Por un lado, la máxima explícita del título, «donde hay violencia no hay culpa», propone una reflexión sobre la violencia contra las mujeres y el honor contraria a la tradición. Por otro lado, el príncipe se presenta como un delincuente y el tirano como cómplice. Ese es el sentido de las intervenciones de Lelio, asombrado con las manifestaciones del tirano que pretenden minorar la violación.

Reparto:

Tarquino, rey barba.	Juan López.
Sexto, príncipe.	José Esteban.
Colatino, joven galán.	Catalina Pacheco.
Lelio, rey de los rótulos.	Juan Manuel Ángel.
Valerio, galán.	José Parra.
Corbin, criado.	Francisco Rubet.
Lucrecia, dama romana.	María Antonia de Castro.
Octavia, hermana de Lelio.	Petronila Jibaja.
Tulia, hermana de Colatino.	Gertrudis Verdugo.
Silvia, princesa romana.	María Antonia de Castro.
Laureta, confidente de Lucrecia.	Rosa María Rodríguez.

Soldados, etc.

Argumento.

Acto primero: Lucrecia está casada con Colatino, general al frente del ejército de Tarquino. Colatino ha acordado con Sexto que éste se casará con su hermana Tulia. Sin embargo, Sexto está enamorado de Lucrecia. Los graciosos Laureta y Corbin también protagonizan una trama amorosa. Lucrecia desprecia a Sexto por ser hijo de Tarquino, quien consiguió el trono matando al padre de ella. Sexto soborna a Laureta para que le deje entrar en una habitación donde pueda hablar con Lucrecia a solas. Vuelve Colatino de someter la ciudad de Adeia -cuyo rey, Lelio, se ha rendido- y acude en compañía de su hermana Octavia a hablar con Tarquino, quien le recibe como amigo. Para sellar la paz, propone casarse con Silvia y que Sexto se case con Octavia (para disgusto de Valerio, enamorado de Octavia, y de Tulia, que pensaba casarse con Sexto). En un aparte, Lucrecia ha contado a Colatino que otro la persigue. Colatino envía un papel por la noche y se esconde a observar quién molesta a su mujer, desobedeciendo la orden del rey que le ha mandado al frente. Sexto, a quien ha dejado entrar Laureta, aparece. Lucrecia le pide que se vaya y atiende a que su esposo Colatino es quien mantiene en el trono a su padre, y además él mismo está prometido a Tulia, lo que es doble ofensa. Como quiere forzarla, salen Colatino y Tulia. Lucrecia pide, por su honor, que no digan nada.

Acto segundo: Lelio es feliz por casarse con Silvia. Tulia pide consejo a Laureta. Lo mismo hace Sexto después, pidiéndola que le meta en el cuarto de Lucrecia. Al aparecer ésta, Sexto sigue importunándola y dice aborrecer a Octavia y Tulia, quienes le oyen. Octavia decide entonces corresponder a Valerio. Sexto y Colatino riñen, lo que atrae al lugar al rey y a Lelio, que quieren saber qué pasa. Finalmente, Octavia da alguna pista de los acontecimientos y Tarquino quita yerro al asunto alegando que Sexto cumplirá su voluntad. Corvin pide matrimonio a Laureta, que acepta a cambio de hacer lo que quiera. Colatino y Valerio conspiran con Lelio. El rey oye algo y, cuando van a explicárselo, llega Lucrecia gritando que Sexto la ha violado. Huye con una espada para darse muerte. Colatino dice a los otros que ella no debe sentirse culpable, pues «donde hay violencia no hay culpa». El rey intenta disculpar a su hijo porque «los excesos / de amor, admiten disculpa». Lelio se asombra de oír a un rey decir tal cosa de un delito. Laureta viene y cuenta que Lucrecia se ha matado. Lelio, Valerio y Colatino deciden vengarla y derrocar a Tarquino y su hijo. El rey va a unir a Sexto con Octavia, ésta le rechaza y pide a Valerio que le dé la mano. Tulia también le rechaza, y pueblo y senado se levantan contra los Tarquinos. Lelio da la mano a Silvia y los dos graciosos dan fin a la comedia.

Estudio: Kleinertz, 2004, I, 113-138;

Citado en: Kleinertz, 2004, II, 50. Herrera, 1993, 225. Aguilar, 1993, (4), 314, Álvarez, 1993, 48 y 90. Andioc y Coulon, 1997, 697.

Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia.

Representaciones: En la *Cartelera* de Andioc y Coulon, consta que las representaciones del estreno duraron del 15 al 31 de enero de 1747, exceptuando el día 30, que la compañía trabajó en el Retiro. El estreno fue un éxito y la recaudación de las entradas fue considerable, una media de más de 4.000 reales, llegando a un máximo de 5.429 reales. (El día 10 de julio de 1746 había fallecido Felipe V y no volvió a haber representaciones hasta el 22 de diciembre, así que es lógico que los actores quisieran poner funciones de teatro y recuperar parte del dinero perdido, y que el público estuviera deseando volver a los coliseos. En febrero se puso la 2ª parte del *Asombro de Salamanca*, también muchos días y con recaudaciones similares). Pocos días después de su estreno en la Cruz, fue representada en el Coliseo del Buen Retiro para la corte. Además, consta un reestreno el 30 de abril de 1749 (con 4 nuevas arias por las que pagaron 360 reales a Nebra), también en la Cruz por la compañía de Parra. No consta cuántos días duró. A Nebra le pagaron 1.500 reales por la zarzuela y la tonadilla del entremés (Barbieri, 14015/1, nº71) y a González Martínez 1.800 por el libreto y los sainetes. La música constaba de una introducción instrumental, seis parejas de recitativo-aria, dos dúos de los personajes cómicos y uno de los principales, el recitativo y aria a cuatro voces con que termina el primer acto, el coro con el tradicional cuatro al principio de la obra, a mitad del primer acto y al abrir y cerrar el segundo.

Fuentes: En la Universidad de Sevilla, con signatura: A 250/097(09), se conserva un ejemplar impreso en Madrid en 1747, que está digitalizado y puede consultarse en la red. También en la BN se conservan tres ejemplares con signaturas: T-760, T-19691 y T-20407. Los tres ejemplares son de idéntica edición a la del ejemplar de la Universidad de Sevilla, aunque al T-20407 le faltan la portada, la dedicatoria y el prólogo. María Salud Álvarez (2007:12) comenta que probablemente se trate de la copia que el impresor entregaba antes de la publicación para cotejo del original. Esta estudiosa ha realizado sendas ediciones modernas del libreto en 1997 y 2007. En el Monasterio del Escorial se conserva otro ejemplar.

En la portada de la edición de 1747 se lee: «Zarzuela nueva. Fiesta que se representó en el

coliseo de la Cruz la compañía de Joseph Parra el día 15 de enero de este año de 1747. Música don Joseph de Nebra, primer organista de la Real Capilla del Rey N. S.»

En la Biblioteca Histórica de Madrid se conserva un ejemplar con signatura T 55-13. Se trata de un segundo apunte de Parra utilizado en su reestreno en 1749 (por interpolaciones, tachados, etc.). Para esta ocasión Nicolás González Martínez escribió 4 arias nuevas, dio más relieve al personaje de Arsidas y «se sustituyen fragmentos y partes cantadas de la graciosa, para acomodarlos a la cómica que iba a interpretar a este personaje. En efecto, la actriz especializada en estos papeles, rosa María Rodríguez, se había retirado enferma hacía poco tiempo y fallecía este año de 1749» (Álvarez Martínez, 2007: 12).

Se conserva parte de la música en el Escorial, con signaturas: 70-3 y 165-15 y nº 1232 (el primer acto). En el Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), en el Archivo Musical, con signatura ms. 339, un dúo incompleto. En la partitura consta la anotación «muy bueno».

González Martínez dedicó la obra a la Duquesa de Arcos, Maqueda y Nájera, etc., doña María del Rosario Fernández de Córdoba. La dedicatoria reza así:

Señora.

Pudiera, con razón, avergonzarme lo corto de un obsequio, que a los pies de V. E. rinde mi veneración, si no tuviese la circunstancia de culto. Por pequeño, y por mío es dos veces despreciable; mas nunca en las aras de la Deidad se atiende a la calidad de la dádiva, sino a lo sencillo del ánimo de quien con el mayor respeto la tributa.

Esta Fiesta, que oyen algunos con gusto (porque todos, Señora, sería aspirar al imposible de que tuviesen una misma inclinación cuantos la escuchan) bien que la concilie los mayores aplausos la delicadeza, y hermosos pensamientos la música, porque mejor se pueda discernir, libre de las casualidades del teatro, pues tal vez el susurro de quien mira, o el accidente de una leve diversión hacia otra parte, con facilidad cortan el hilo de la historia, o de la fábula: pongo a los pies de V. E. bien cierto de que solo a ellos tendrá algún mérito, por el que su protección puede comunicarla.

Ya conozco, que tiene mi elección visos de osadía; pero es también seguro, que bastará a disculpar mi atrevimiento, ser tan a todas luces apreciable el Numen que solicito.

Nuestro Señor colme a V.E. de felicidades, y dilate su vida muchos años.

La obra impresa va precedida de un prólogo:

Aunque en esta clase de Exordios, suelen muchos prevenir a sus obras anticipadas disculpas, no es mi ánimo poner esta fachada a la Zarzuela, mas que por probar a que

sabe escribir Prólogos, pues ello está en mi mano, como en mi pluma. Querer yo conseguir con súplicas, que quien no sintiere bien de lo escrito, ceda de su dictamen, es perder el rendimiento, y el aplauso; y así nada pido: pues quien fuere de ánimo indiferente, hará justicia, y no sabrá escasear el mérito a lo que le parezca que le tiene.

De los que siendo advertidamente juiciosos, y por no desagradar a quien nada le parece bien de cuanto se expone al público en el teatro, más, tal vez, por aversión a quien lo ejecuta, que por culpa de quien lo escribe, oponen a su entendimiento la adulación de no contradecir a quien no se atreven a displace: nada solicito; porque si no les hace fuerza su misma razón, no podrá convencerlos mi humildad. De otros algunos (que algunos son) que creyendo entenderlo todo, de todo dicen mal, cuando muy escasamente se nota su inteligencia, y muy abiertamente su ignorancia; nada temo: pues quien apenas sabe discernir, ¿qué puede censurar? De muchos (que muchísimos hay también) que discretamente advierten los errores, y hacen, sin ofender la persona, una exacta crítica al Ingenio, venero el modo, y estimaría, para aprender, que me quisiesen advertir; porque mi docilidad oye a tales individuos con la mayor veneración.

Esta Fiesta, que a influjos de varias instancias sale al público, no ha de costar a quien la lea más gasto, que de meter de gorra los ojos, o los oídos. Yo bien sé, que no es la mayor cosa de las que se han escrito en estos tiempos; pero entre tanto delirio como me bulle en la cabeza, alguno había de salir con cordura; y es para dar gracias a Dios, que aunque no lleve camino, échase por esta senda el Numen, que por lo común es furor, y no presumo yo, que le pueda haber con juicio. Si no es buena, ya me lo sé yo. Si no es del todo mala, es favor, que ustedes me hacen. Si tiene defectos, pocas cosas se ven sin ellos en el mundo. Pero de todos modos nada se me dará, que estampada la haga trizas, quien antes gastó para escucharla su dinero.

Fuentes de la trama. *Ifigenia en Tauride*, tragedia de Eurípides (414 a.C.) «hoy día conocida sobre todo por el drama de Goethe y la tragedia musical de Gluck. Aparentemente, González Martínez fue el primero que dramatizó este argumento en España» (Kleinertz, 1996: 116).

Reparto:

Ifigenia, sacerdotisa de Diana.	María Antonia de Castro.
Electra, esposa de Pilades.	Petronila Jibaja.
Dircea, princesa de Tracia.	Antonia de Fuentes.
Cofieta, confidente de Electra.	Rosa María Rodríguez.
Polidoro, príncipe de Ponto.	Ana Guerrero.
Orestes, príncipe de Micenas.	Catalina Hispani.
Mochila, criado de Pílates.	Gertrudis Verdugo.
Pílates, rey de Focis.	José Martínez.
Toante, rey de Tracia.	Juan Manuel Ángel.
Arsidas, capitán Grace.	Lucas de Viso.
Acompañamiento de zagalas y soldados.	

El autor ofrece este argumento en la primera página de la edición impresa, tras la dedicatoria y el prólogo:

Como los griegos emprendiesen la conquista de Troya, y el contrario viento los detuviese en Aulide, fue dicho por Chalcas, adivino, que ocasionando este infortunio el enojo de Diana, a quien Agamenón mató una cierva, jamás se templaría el ceño de la diosa, si no se le sacrificaba a la infanta Ifigenia, hija de Clitemnestra y de Agamenón, reyes de Micenas. Fue Ulises por la joven princesa; y fingiendo con su madre, que teniéndola destinada esposa para Aquiles, la conducía al tálamo: al querer inmolarla, compadecida la diosa, puso en su lugar otra víctima; y conduciéndola a la Taurica Chersoneso, la hizo sacerdotisa de su templo, en cuyas aras la sacrificaban los peregrinos, que incautamente pisaban los primeros el bosque en que estaba construido el templo de la deidad.

Orestes, hermano de Ifigenia, habiendo dado la muerte a Clitemnestra su madre, y al adúltero Egisto, rey de Frigia, porque inducidos de un amor indecente, dieron la muerte al rey Agamenón; como llegase a perder el juicio, y por el oráculo entendiese, que jamás le recobraría, si no robaba el simulacro de Diana, que veneraban en la Taurica los Traces; y acompañado de su fiel amigo Pílates, marido de su hermana Electra, aportase donde estaba Ifigenia: cuando intentaron sacrificarle, según el estilo del país, conocido por la sacerdotisa, huyó con él, y con el simulacro de Diana, dando muerte a Toante, rey que era de Tracia. Fíngese lo demás, como verosímil, para mayor exornación de las escenas.

Argumento.

Acto primero: Al empezar la comedia, Polidoro va a casarse con Dircea, pero se enamora de Ifigenia. Toante se enamora de Electra, que viene expatriada, vestida de zagala. Dircea descubre a Polidoro declarándose a Ifigenia y rompe con él. En esto, Pílates y Orestes arriban y son apresados por Toante, siendo Orestes destinado a morir sacrificado a Diana. Dircea le ve un momento la cara que tiene tapada y se enamora de él. Electra se reencuentra con su marido Pílates y Cofieta con Mochila. Ifigenia ve el rostro de Orestes y ambos sienten un gran amor, así que Ifigenia ruega a Diana que evite el sacrificio de Orestes. Poco después, Dircea requiebra a Orestes. Polidoro e Ifigenia lo ven y ambos, celosos, quieren vengarse. Ifigenia decide que se cumpla el sacrificio, pero lo dilata.

Segundo acto: Pílates ha engañado a Toante sobre el origen y nombre de Electra, Orestes y él mismo, presentándose como príncipes de otras tierras. Toante está empeñado en conseguir a Electra y pide a Pílates que la convenza para casarse con él, antes de forzarla. Más tarde, encontrándose solos, Electra le dice que ya está casada y Toante intenta violarla. Pílates se descubre como su esposo. Toante manda apresar a ambos y se dirigen al templo, donde pretende sacrificar a todos. Pílates le revela en el último momento quiénes son. Escuchándolo, Ifigenia se descubre también. Llegan las armadas de Micenas y Delfos en el último momento. Toante se encierra en la ciudad.

Polidoro y Dircea se casan «porque no acabe sin boda» (folio 66v) la comedia.

Estudios: Kleinertz, 1996: 107-121. Kleinertz, 1993: 153 y ss. Stein y Leza, 2009: 260.

Citada en: Kleinertz, 2004: 212. Álvarez, 1993. Andioc y Coulón, 1997, 803.

No hay perjurio sin castigo.

Representaciones. En la Cartelera de Andioc y Coulon consta como fecha de estreno en uno de los coliseos de Madrid el 8 de mayo de 1747, por la compañía de San Miguel, aunque no el teatro en que se representó. Kleinertz (2004: 208), dice que podría haber sido esta compañía o la de Parra. Antonio Fernández escribió los sainetes que acompañaron la representación, y les puso música Coradini. En la web alemana especializada <www.operone.de> [fecha de consulta 18 de enero de 2014] consta esta fecha de estreno, pero no en uno de los teatros públicos, sino en el coliseo del duque de Medinaceli en Madrid. (El palacio del duque de Medinaceli estaba en la actual calle de Jesús de Medinaceli). Álvarez Martínez (1993: 51), sin embargo, cree que el estreno en el coliseo de Medinaceli debió ser hacia el 2 de abril de 1747, fecha de la boda, y la del 8 de mayo un reestreno en un teatro público. La música consta de siete pares de recitativo-aria, un recitativo seguido de dúo, y los cuatro que abren y cierran los actos. La participación musical, por lo tanto, era notable.

Fuentes: BN T/20165, T/4613 y T/25558. Universidad de Sevilla A 250/087(3). También hay ejemplares en el Instituto del Teatro de Barcelona y en la Biblioteca Pública de Toledo.

El ejemplar T/25558 es una edición impresa del XVIII. Una indicación escrita a mano en el extremo superior de la portada dice «s.a. De 1743 ó 47 (?)». En la portada consta: «Zarzuela nueva, intitulada: *No hay perjurio sin castigo*. Se ha de representar en el coliseo del Excmo. Señor Duque de Medinaceli, con motivo del feliz desposorio del Excmo. Señor Marqués de Cogolludo, su hijo, con la Excma. Señora doña María Javiera, hija de los Excmos. Señores duques de Solferino: compuesta por don Nicolás González Martínez y puesta en música por don Joseph de Nebra, primer organista de la Real Capilla de su Majestad».

El ejemplar T/4613 es una edición idéntica a la anterior, pero encuadernada. En la parte superior de la portada está anotado a mano «1743». Este número parece indicar la fecha de impresión, pero es bastante raro que se imprimiera en 1743 cuatro años antes del estreno. Lo más

probable es que la fecha de la edición sea poco después del estreno de la obra en el Coliseo de Medinaceli, en 1747.

Por último, el ejemplar T/20165 es la misma edición encuadernada, pero le falta la portada y las páginas 3-4 con el argumento del autor. Puede ser la edición de prueba del editor.

El ejemplar de la Universidad de Sevilla: A 250/087(3) es un manuscrito que parece autógrafo de González Martínez y, de hecho, en el folio 120v, al final de la primera jornada, aparece la rúbrica del autor. En el margen superior derecho aparece la paginación en lápiz (folios 105 a 137), como si fuese parte de un manuscrito mayor. En la primera página, al lado del título y también en lápiz, pone 3 subrayado, como si fuese la tercera comedia del manuscrito original.

Fuentes de la trama. Kleinertz (2004: 208), propone que puede inspirarse en *Esione*, Turín 1699, de Pietro D'Averara, con música de Francesco Ballarotti. Está basada en la historia de Hesíone, personaje de la mitología griega hija de Laomedonte y hermana de Príamo.

En la página 3 de la edición impresa aparece el siguiente argumento del autor:

Laomedonte, Rey de Troya, como heredase de su padre Ilo, desmantelada la ciudad, fingen las fábulas que con Apolo y Neptuno trató de murarla, quedando obligado con juramento a una correspondiente satisfacción, según ellos prometieron magnífica la obra; pero ésta ya construida, y no cumpliendo el rey lo estipulado, irritados los dioses, infestando el aire e inundando la tierra, expusieron al reino al último dolor con una despiadada epidemia, a cuyo estrago indistintamente perecía la mayor parte de sus moradores. Consultado el oráculo, dio a entender, que no abandonando el rey el amor de padre, exponiendo a la princesa Hesione a un marino monstruo, que a aquellas playas dirigía la cólera de Neptuno, no cesarían las lástimas: y resolviéndose Laomedonte a sacrificar una vida por la salud de tantas, conduciendo la joven belleza a la destinada roca, en que esperaba su ruina; llegando a aquellos mares los argonautas, que navegaban, a la célebre conquista del vellocino, a Colcos, matando Hércules la fiera y Telamón prendado de Hesione, consiguieron del rey la palabra, que a su regreso se la entregaría a Telamón por esposa: pero como el rey no lo cumpliese, valiéndose los príncipes de la violencia de las armas, dando a Laomedonte la muerte, fue Hesione de Telamón. Lo demás es episodio, casi siempre inevitable, para la mayor brillantez del teatro, y para más variedad de la fábula.

Reparto: (en las ediciones impresas, constan los nombres de los actores. No así en el manuscrito)

Hércules, príncipe de Tebas.

Manuel Guerrero.

Telamón, príncipe de Salamina.

Señora Catalina Pacheco.

Jasón, príncipe de Tesalia.	Señora Antonia de Fuentes.
Toante, príncipe de Ténedos.	Señora María Hidalgo.
Laomedonte, rey de Troya. Barba.	Gaspar de Guzmán.
Rústico, criado.	Juan Plasencia.
Hesione, princesa de Troya.	Señora María Antonia de Castro.
Cilena, infanta de Troya.	Señora María Ángela Hidalgo.
Alcestes, sacerdotisa de Apolo.	Señora Petronila Jibaja.
Salserilla, criada,	Señora Rosa Rodríguez.
Apolo, Dios.	Señora Catalina Hispani.
Damas y zagalas.	
Soldados	y acompañamiento.

Argumento.

Primer acto: El dios Apolo está enfadado. Hesione, hija de Laomedonte, rey de Troya, va a ser sacrificada al monstruo. Su hermana Cilena, y Toante, que iba a casarse con ella, se lamentan. El rey promete su mano a quien venza al monstruo que viene a por la princesa. En ese momento llegan Hércules, Telamón y Jasón, de camino hacia Colcos para conseguir el vellocino. Los pastores les explican dónde están y lo que ocurre. Laomedonte quiso poner muralla a la ciudad de Troya. La hicieron Apolo y Neptuno, como peones de albañil, pero luego Laomedonte no les pagó lo que les había prometido, por lo que ambos dioses mandaron fuego y mareas y asesinaron a mucha gente. La única forma de librar a Troya de la cólera de los dioses es sacrificando a Hesione. Oyendo esto, Telamón y Hércules van a acabar con el monstruo y salvar a la princesa. Hesione se enamora de Telamón y él de ella pero, el rey dice que va a incumplir su promesa y casarla con Toante. Este último, al ver una escena amorosa entre los dos amantes sale con la espada desenvainada. Cilena se enfada porque en tiempos Toante y ella tuvieron amores y ahora él la desprecia.

Segundo acto: Hesione cuenta sus cuitas a Alcestes: Telamon ha seguido su viaje en busca del vellocino, con promesa de volver, y su padre quiere casarla con Toante. Alcestes asegura que un rey no puede ser tan traidor. Los graciosos anuncian que han llegado Hércules y Telamón a las costas. Tras un efusivo encuentro de los amantes, el rey dice a Hesione que Telamón ha sido cómplice del asesinato del rey de Colcos y del rapto de Medea por Jasón, así que no piensa casarla con él. Llega Toante y el rey le dice que Hesione está pronta a casarse con él, por lo que Telamón se descubre y sucede una escena de celos entre los amantes. Hesione pide ayuda a Alcestes y es el propio Apolo quien aparece para ayudarla. El rey ha ido a recibir a los viajeros y dice a Telamón que le dará a Cilena o que se vayan. Hercules conmina a Telamón a fingir hasta que llegue Leonido con la

armada para castigar a Laomedonte por perjurio. Lo matan y se casan Telamón con Hesione y Toante con Cilene.

Citas en: Kleinertz, 2004, 208. Álvarez, 1993, 51 y 92. Aguilar, 1993, (4), 315. *Catálogo teatro lírico* BN, nº 2883.

La dicha en el precipicio.

Representaciones: Según la *Cartelera* de Andioc y Coulon, se estrenó en la Cruz el 19 de febrero de 1753. No consta cuántos días estuvo ni reestrenos.

Fuentes: BN Ms. Res / 60, ff. 260r-281v. El título y la primera página son autógrafos de González Martínez, el resto de la obra es de distinta mano. El folio 260r es la portada y dice así: «Serenata que ha de representarse por la Compañía de José Parra [tachado: en el coliseo del príncipe, por las noches, año de 1752], en el Coliseo de la Cruz este año de 1753. La escribió don Nicolás González Martínez. Puesta en música por José Herrando, primer violín de la Capilla de Ntra. Sra. de la Soledad, de esta corte». Nicolás González Martínez la llama serenata y no zarzuela.

El manuscrito contiene un argumento donde se relatan los antecedentes y resolución de la trama, antes del reparto:

Procas, rey de Acaya, ascendió a la corona desposeyendo a su hermano Acrisio, del trono, con la vida; y aún hubiera ensangrentado su furor en la pequeña Elisa, única heredera de Acrisio, si el leal Pelias su ayo, y de la infanta Doris, hija del tirano, no huyera con las dos, asegurándose en Corinto, a la sombra y en el palacio de la princesa Aminta, que igualmente que las princesas era de tierna edad, no declarando jamás Pelias, quien fuese la desposeída, por que no acaso en reino extraño ocasionase el interés algún infortunio en su soberana, cuya vida aseguraba con la ignorada Doris: pero procurando una tarde divertir las en el mar, un huracán repentino, anegó la barca pereciendo Elisa, y salvándose Doris que pudo ser socorrida: mas el astuto Pelias por tener con sobresaltos a Pocras, a quien jamás quiso reconocer, público que Doris había sido la que sorbieron las ondas y aún después de muerto el tirano, solo fió la verdad al templo de Apolo.

Pocras, al tiempo de su muerte, creyó satisfacer a los dioses, si su hijo Febo, casase con el determinando últimamente, que de repugnarlo o no admitirlo el Príncipe, se diese la investidura del trono, bajo la misma condición, al joven Cherinto también de la sangre real: muy conformado Febo, y pasando a Corinto por su destinada esposa / ignorada hermana en realidad, por la disimilitud del semblante en la edad adulta, respecto a la puericia, prendado de Aminta hermosa, dilató la unión hasta haber ofrecido los acostumbrados cultos, que los vecinos reinos, rendían a la deidad de Apolo, cuyo

templo existía en Leucadía, donde vecina al mar, se deja admirar la elevada roca, que a cuantos se precipitaron de su cumbre, sanó de la enfermedad de amor, con el olvido: estrechado Febo por el senado y por Cherinto a obedecer la voluntad del rey difunto, y viéndose morir sin la beldad de Aminta, determina entregarse al salto de Leucadia arriesgando su vida; pero su hermana Doris lo suspende, haciendo constar ser la que vive, y Elisa la que falleció, por un manifiesto que estampado en bronce dejó en el templo Pelias. Todo es voluntaria ficción, pero ceñida a las leyes de lo verosímil.

Mutaciones.

Parte primera: Selva. Jardín.

Parte segunda: Frondosa arboleda, con mar a lo lejos. Templo del sol.

La acción se representa en Leucadia, isla del mar Jonio, poco distante del istmo que divide la Acaya del Peloponeso.

[Tachado: «Siendo las voces de Destino, Hado y Dios muy frecuentes en este modo de composición, jamás está propenso el ánimo a otra inteligencia, que a valerse de sus significados, para solo exornación de las expresiones»] (f. 261r).

Reparto.

Febo, príncipe de Acaya.	La señora Cathalina Pacheco.
Cherinto, príncipe de la Sangre.	La señora María Teresa Palomino.
Aminta, reina de Corinto.	La señora María Antonia de Castro.
Elisa, ignorada hermana de Febo.	La señora Catalina Hispano.
Chispa, confidente de Aminta.	La señora Gertrudis Verdugo.
Mosquito, criado de Febo.	La señora Joaquina Moro.
Comparsas de Acaya.	
Comparsas de Corinto.	

Argumento.

Primer acto: Al empezar la serenata, Febo declara su amor a Aminta. Ella dice no corresponderle, pero luego cuenta a Chispa que siente algo que no sabe lo que es. Chispa sabe que es amor. A su vez, Mosquito está enamorado de Chispa y Cherinto de Aminta, porque Doris está muerta - si Doris viviera, se habría casado con ella-. Cherinto se declara a Aminta, quien le rechaza y suspira por Febo. Éste lo oye y hay una escena de amor que ve Elisa, quien se enfrenta a solas a Febo y le hace saber que otro ama a Aminta. Chispa da una lección sobre el galanteo y el matrimonio. Elisa hace creer a Aminta que Febo está enamorado de ella, para que Aminta sufra. Luego, a solas con Febo, todo se aclara y se declaran su mutuo amor.

Segundo acto: Febo ha recibido un papel de Acaya conminándole a casarse con Elisa, como dispuso en su testamento el rey Pocras. El mismo papel insta a Cherinto a obligarle. Aminta lee el papel y se trastorna. Después, Mosquito declara su amor a la graciosa Chispa y ella le rechaza. Cherinto avisa a Febo que el pueblo de Acaya desconfía de él. Si no se casa rápido, le quitarán el trono. Febo finge

que se casará con Elisa, para alegría de Cherinto y desesperación de Aminta, que lo oye. Tras esto se produce una escena de celos entre los amantes y al poco llegan Cherinto y Elisa. Febo, desesperado, sube a una roca desde donde se suicidan los amantes despechados. En el último momento, Elisa le para revelándole que es su hermana y puede casarse con Aminta. Todos van al templo donde se prueba que es cierto. Febo se casa con Aminta y tendrá el trono de Corinto, así que ofrece a Cherinto la mano de su hermana y el trono de Acaya.

Citado en: Andioc y Coulon, 1993: 691. (Es la única zarzuela de González Martínez y Nebra que no aparece en Kleinertz II).

COMEDIAS

COMEDIAS CON MÚSICA

COMEDIAS DE MAGIA

Cuando sobran hechiceros lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca 1ª, o A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos.

Representaciones: Se estrenó en el Coliseo de la Cruz, por la compañía de Parra, en octubre de 1741. La música del estreno es de Coradini. Calderone y Andioc y Coulon coinciden en las fechas de las siguientes reposiciones: del 12 al 22 de febrero de 1746, en el Coliseo de la Cruz, por la compañía de Parra, con música de Nebra; del 31 de enero a 9 de febrero de 1755, de nuevo la compañía de Parra pero en el Coliseo del Príncipe, y del 13 al 19 de mayo de 1758, la compañía de Parra en el Coliseo de la Cruz.

Fuentes: *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos*, y *Asombro de Salamanca*. Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, en <www.cervantesvirtual.es>. En el Manuscrito de la BN, con signatura RES/60, autógrafo de Nicolás González Martínez, el título es: *Cuando hay sobra de hechiceros quieren serlo aun los gallegos y asombro de Salamanca*. También se conserva un manuscrito en la BHM con signatura Tea 1-88-13.

Personajes:

Don Sebastián.
Don Facundo.
Don Íñigo, barba.
Juan Chamorro.
Polilla.
Toribio.
Cristerna.
Doña Mencía.
Doña Paula.
Inés.
Manuela.
Dos ninfas.
Criadas.
Alguaciles.
Música.

Argumento¹: Don Sebastian cuenta sus cuitas a su criado Polilla: Enamorado de Doña Mencía, debió ir a Burgos a hacerse cargo de una herencia. Una pastora llamada Cristerna, con la que solía charlar honestamente, ha confundido sus intenciones y le persigue enamorada. Él la deja en casa de su amigo Juan Chamorro, escribano de un pueblo cercano a Salamanca. Resulta ser una maga que escapó de su ciudad natal, Lugo, cuando sus padres quisieron casarla contra su voluntad. Escapa también de la casa de Juan Chamorro y entra a trabajar como criada para Don Facundo, hermano de Doña Mencía y amigo de Don Sebastián. Don Facundo cae rendidamente enamorado de ella y se producen algunos enredos por este motivo. Los criados Inés y Toribio quieren servirla y aprender magia con ella. Cuando, al final de la obra, la justicia persigue a los tres por algunos hechos asombrosos realizados por la maga, escapan gracias a la magia y Cristerna se lleva con ella por el aire a los criados y a don Sebastián.

Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos 2ª

Representaciones: Estrenada el 11 de noviembre de 1741 por la compañía de Parra en el Coliseo de la Cruz, según consta en el manuscrito autógrafo de González Martínez. Se repuso el 4 de

¹ Como las tres comedias se estudian pormenorizadamente a lo largo de todo el trabajo, no haré aquí más que un breve resumen.

febrero de 1747, también por la compañía de Parra en la Cruz.

Fuentes: Apunte de teatro manuscrito en la BHM con signatura Tea 1-182-7 A, de ¿1739?. Manuscrito autógrafa conservado en la BN con signatura: RES/60.

Reparto, según consta en el manuscrito de la BN:

Don Sebastián:	Manuel de Castro. ¿?
Juan Chamorro:	Ramón Verdugo.
Don Fernando:	Joseph Parra
Don Manuel:	Juan López
Toribio:	Juan Plasencia.
Polilla:	Felix Ramírez.
Ibáñez:	Pedro Vicent.
Acompañamiento:	Paz, Pacheco, Luis Parra y los otros.
Cristerna:	Señora Petronila.
Doña Juana:	Señora María Antonia.
Inés:	Señora Rosa [Rodríguez].
Isabel:	Señora Catuja.
Ninfas:	Señora Isabel Camacho, Gertrudes de Ribas, Gertrudes Verdugo, Ana María la de Paz y la chica de la Rita.

Argumento: Cristerna vive cerca de Lérida con los criados Toribio e Inés y con don Sebastián, a quien raptó en la primera parte. Doña Juana, hija de don Manuel, gobernador de Lérida, caza con su padre y con don Fernando. En cierto momento en que se encuentra sola, la persigue un animal salvaje y don Sebastián la salva. Cristerna invita a todos a su casa. Don Sebastián y doña Juana se enamoran, provocando los celos de Cristerna y de don Fernando, que quiere a la dama. Juan Chamorro, que también está allí por arte de magia, cuenta a don Manuel que es una maga buscada por la justicia. Tras varios engaños, Cristerna y sus criados escapan, y don Sebastián se queda con doña Juana.

Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos 3ª o Cuando hay falta de hechiceros y asombro de Salamanca.

Representaciones: Calderone dice que se estrenó del 18 al 24 de octubre de 1742, por la compañía

de Parra. Sin embargo, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, Nicolás González Martínez señala: «Se representó el día 18 de octubre de 1742: duró 16 días, fue su producto en el [ilegible]: cuarenta y tres mil seiscientos y ochenta y cuatro reales», es decir, que habría durado del 18 de octubre al 2 de noviembre. Hubo una reposición el 30 de noviembre de 1747, sin que conste el número de días que se representó. La música del estreno posiblemente fue de Corradini y la del reestreno de Nebra.

Fuentes: Apunte de teatro manuscrito en la BHM con signatura: Tea 1-6-13. BN Manuscrito RES/60.

Reparto.

Cristerna:	Sra. Petronila Gibaja.	
Madama Margarita:	Sra. María Antonia de	Castro.
Inés:	Sra. Rosa Rodríguez.	
Genara:	Sra. Catalina Pacheco.	
César:	Sr. Castro.	
El conde:	Sr. Nicolás de la Calle.	
Alejandro:	Sr. Parra.	
Mauricio:	Sr. Juan López.	
Macarón:	Sr. Ramírez.	
Octavio:	Sr. Pedro Vicente.	
Toribio:	Sr. Plasencia.	
Dioses.		
Júpiter:	Sra. Rosa.	
Cupido:	Sra. Pacheco.	
Venus:	Sra. Camacho.	
Diana:	Sra. Agustina.	
Juno:	Sra. Plana.	
Ceres:	Sobresalienta.	
Apolo:	Sr. Nicolás de la Calle.	
Marte:	Sr. Antonio Pacheco.	
Mercurio:	Sr. Luis Parra.	
Neptuno:	Sr. Manuel Joaquín.	
Ninfas:	Sra. Camacho, Sra. Agustina, Sra. Plana y sobresalienta.	

Matachines: Los cuatro últimos.

Argumento: Paseando por un bosque cerca de Florencia, Cristerna, Toribio e Inés se encuentran con Madama Margarita, su tío Mauricio, su hermano Alejandro y los pretendientes César y el Conde Federico. Los italianos invitan a Cristerna a su quinta, y allí Alejandro y el Conde se enamoran de ella, mientras César tratará de seducirla traicionando a Margarita. Alejandro y el Conde retan a César. Mauricio les detiene y entrega a Alejandro una carta con una orden de prisión para Cristerna. Para alejar las sospechas, Toribio, transformado por arte de magia, se hace pasar por el duque de Nicaragua, de visita a su prima Cristerna. Los descubren pero, gracias a la magia, salen airosos, no sin dejar arreglado el matrimonio de Margarita y César.

También se ama en el Barquillo, mágica siciliana.

Representaciones: No consta ninguna representación en la *Cartelera* de Andioc y Coulon, pero tampoco en la documentación del Archivo Histórico de Madrid a la que he tenido acceso, ni hay anotación que pudiera aportar alguna pista en el ejemplar manuscrito de la Biblioteca Histórica de Madrid. Es posible que la obra no llegase a representarse o, que se estrenara en alguna de las temporadas cuya documentación está desaparecida. En todo caso, no hay reposiciones en las temporadas de las que queda documentación.

Fuentes: BHM, Tea 1-67-4. Este único apunte está redactado con una letra idéntica o muy parecida a la de Nicolás González Martínez (quizás algo más puntiaguda y menos redonda, por lo que se requeriría un examen grafológico). No hay firma y es una obra de la que no hay menciones en los catálogos modernos, por lo tanto, la atribución es complicada. Son dos los estudiosos que confirman que la obra es de Nicolás González Martínez. El primero es Álvarez Barrientos (2011: 349), quien en su citado estudio detalla:

También se ama en el Barquillo, mágica siciliana, de Nicolás González Martínez, que se inicia con la visión de las casas del Barquillo, del barrio del Barquillo, hoy tan sólo calle: «Al correr la Cortina se descubren los bastidores que imitan las Casa del Barquillo (f. 1r)» [...] Y esta misma pieza nos da ejemplo del otro modo en que se llevaba a cabo esta transformación a que nos estamos refiriendo. Se incorporaban al argumento situaciones, costumbres, canciones, modas, comportamientos, dichos, etc., que recordaban y reproducían lo que sucedía por la calle. Al inicio de la segunda jornada, en una típica escena de teatro dentro de teatro, don Pedro quiere pasar «al otro lado», pues ve a su amada cantando y bailando seguidillas. Al no poder hacerlo, decide convertirse en majo y seducirla: se viste «a lo majo, con espada, capa y vestido corto».

La segunda es Antonietta Calderone (Italia, Universidad de Messina), quien propuso la ponencia «También *se ama en el Barquillo y mágica siciliana*, comedia de magia y majos» para el XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Roma del 19 al 24 de julio de 2010 pero, al parecer, no llegó a presentarla por motivos de salud, por lo que no contamos con sus valiosas aportaciones. Sobre Genara, la maga siciliana, hace alguna breve referencia la misma estudiosa en «Amore, scienza e trasgressione nella maga settecentesca», dentro del volumen *Teatro di magia* editado por Ermanno Caldera, pero sin mencionar al autor. Es muy probable que sí sea de Nicolás González Martínez debido a la temática, pues hay implícito un alegato a favor de la igualdad de clases. En todo caso, sería una obra tardía, pues el tema y el protagonismo de los majos en la comedia -que no en los sainetes- se corresponden más con el gusto de la década de los 60, y antes de la reforma ilustrada.

Fuentes de la trama: El título de la obra parece hacer referencia a la zarzuela de Salazar y Torres: *También se ama en el Abismo*, «fiesta a los años de la Reina Nuestra Señora», estrenada en el cumpleaños de doña Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1670. La trama de la zarzuela de Salazar y Torres, sin embargo, no tiene mucho que ver con la de la comedia de magia de Nicolás González Martínez. Aquella mezcla los mitos de Plutón y Proserpina, y el de Glauco, Scila y Circe, y ésta trata sobre amoríos de majos y señores en el popular barrio del Barquillo. El único elemento en común es la presencia de una maga italiana enamorada que también hace el papel de tercera: la mítica Circe en el primer caso y la inventada Genara Bosco, en el segundo. La comedia de Salazar y Torres se imprimió en la imprenta de Antonio Sanz en Madrid en 1754, lo que puede darnos alguna pista del año de escritura de la obra. Si la tirada tuvo éxito, es posible que Nicolás González Martínez hiciera este guiño en su título con propósitos promocionales.

Reparto: No consta.

Argumento.

Primera jornada: Don Pedro, caballero noble que se ha ido a pasear al humilde barrio del Barquillo, se enamora a primera vista de una mujer que vive allí -Mariana la Penosa-, y no puede evitar galantearla, pero ella se ofende y le rechaza. En ese momento se encuentra con Genara, la mágica siciliana, quien se interesa por su situación, a lo que él responde con un prolijo relato. Por aliviar su pena, ella recurre a la magia y le muestra a la dama en cuestión en su domicilio, cantando con otros majos. Cuando Listones va a tomar la mano de la Penosa, de quien está enamorado, don Pedro saca

la espada pero, Genara le demuestra que es una quimera y promete ayudarle si vuelve al día siguiente. De vuelta a su casa le encuentran su primo Antonio y su criado Mostrenco, quienes estaban preocupados por él. Manotas y Batallón -padre de Mariana- recuerdan los tiempos en que en las fiestas del Barquillo había más animación, concurrencia, peleas, jolgorio. Se les unen Listones y Curro. La Penosa y su amiga la Cañona hacen botones. Se les unen la Galla y la Pasamonta y cantan. El Listones se declara a la Penosa, ella se enfada de que se atreva a hablarla así. Genara espera a don Pedro y confiesa que algo que no entiende, pero no es amor, la obliga a ayudarle. Llegan don Pedro y don Antonio y la maga se enamora de éste último. Se retiran los tres y ven pasar a la Penosa y la Cañona hablando sobre don Pedro. Sale don Pedro, vuelve a declararse y la Penosa vuelve a rechazarle. La Cañona dice aparte a don Pedro que le ayudará y él le regala una sortija de diamantes y esmeraldas por sus servicios. El Listones, que ha estado escuchando escondido, quiere matarle. Mientas se van, Penosa reconoce aparte que siente algo por él. Don Pedro quiere seguirla pero Genara y Antonio le detienen y le obligan a marchar porque saben que corre peligro. Mostrenco se ha perdido, relata cómo al ir a llevar un recado a la siciliana le asaltaron dos majos. La maga, después, le previene que la próxima vez que le ocurra algo parecido, simplemente la llame. Vuelve a encontrarse con los majos: Listones, Curro y Manotas. Cuando le van a golpear, llama a Genara y ella aparece por un escotillón y se lleva a Mostrenco. Los majos buscan a más gente para interceptar la salida a don Pedro y don Antonio. Así lo hacen, pero aparece Genara y hace bajar una tapia que los cubre y defiende de las pedradas que les lanzan los majos.

Jornada segunda: Don Pedro se encuentra en una sala de Genara, vestido a lo majo. Genara ha invitado a Penosa con la excusa de que prepara una fiesta con convite y función por el cumpleaños de unos amigos. Llega Penosa contando a Cañona que debe muchos favores a Genara. Ven a los hombres y Genara explica que son muy importantes para ella, por eso Penosa accede a quedarse. Don Pedro vuelve a declararse, Penosa argumenta que es honrada y que, si quiere, vaya a hablar con su padre. Se corre la mutación de salón y hablan del gran portento de función que ven. Genara explica que es la fiesta que se está haciendo en un coliseo de rumbo. Se ve a las actrices vestidas a lo estoico y dos capitanes cantando en italiano. Acaba la fiesta y se van cada uno a su casa. En la calle del Barquillo están los majos: Listones pide a los otros que vayan a pedir a don Diego López (Batallón), la mano de la Penosa para él, porque sabe que otro la ronda. Don Pedro va también a la casa de la Penosa y asiste escondido a lo que ocurre. La criada Cañona le ha dicho que por la noche podrá verla en el baile del Barquillo. Escucha cómo los majos piden a la Penosa y el padre contesta que es demasiado niña y, como es lo único que tiene, no quiere desprenderse de ella, que estima a Listones pero que vuelvan a hablar cuando pase el tiempo. Los majos le cuentan entonces que un señor ronda a la Penosa en casa de la siciliana. Batallón dice que debe mucho a Genara y no va a

prohibir a su hija ir, y que lo demás son habladurías. Mientras, Genara confiesa a don Antonio que una dama le quiere, él recela si será la misma Genara y se siente atrapado. Llega don Pedro *in extremis* y le salva de la situación engorrosa [esta escena está tachada]. Don Pedro narra lo ocurrido en casa de Batallón y dice que quiere ir al baile pero teme a los majos. Genara ha pensado un modo. [En el manuscrito hay un hueco en blanco y la siguiente escena está tachada]. Llegan los majos a casa de Genara pidiendo que entregue a los usías. Contesta que no están y les invita a mirar en su casa porque hay gente que dice que les ha visto entrar. No los encuentran porque ella les ha *transformado* en alacenas, y se van sin más. Después de marcharse también don Pedro y don Antonio, llega Mostrenco perseguido por los majos. Genara le transforma en burro con pesebre. Como los majos al llegar no ven a Mostrenco, Curro lleno de cólera pega al burro, que es Mostrenco [también tachado]. Sigue la obra con una escena en la que Mostrenco pide a Genara que le disface. Ella le hace crecer la nariz (poniéndole una mascarilla). En la calle del Barquillo, la Galla y Pasamonta, con dengues y cantarillas, y Curro y Manotas, detrás, protagonizan una divertida escena de celos: los majos y las majas se echan en cara por parejas que hagan caso a otras y otros, el sastre, el herrero, etc. Después, se descubre el patio donde están el resto de personajes sentados esperando el baile. Dan la bienvenida a los demás. Listones explica que la siciliana ha dicho que los hombres con los que va a la fiesta son un maestro de cantería y sus oficiales, primos de su criada Manuela. Canta la Cañona una jota, salen a bailar la Galla y la Pasamonta con Curro y Manotas, y don Pedro con la Penosa, despertando los consiguientes celos de Listones. Cantan luego un aria a tres la Cañona, la Pasamonta y la Galla. La Cañona se ríe de las narices de Mostrenco, que quiere hablar con ella. Antonio no sabe qué hacer para que don Pedro no se descubra. Listones le reta y don Pedro acude sin decir nada a nadie, después de que Genara se vaya a casa con Antonio y Mostrenco. Curro y Manotas llegan para ponerse al lado de Listones mientras riñe con don Pedro. Cuando más apurado está éste, aparece Genara en un celaje «que desde los bastidores llegará lo más rápido que pueda a la mitad del teatro». Ayuda a don Pedro, le riñe por haberle ocultado el lance y le explica que han puesto barricadas para atraparlos pero que nadie les reconoce gracias a su magia excepto Mariana y Antonia. Mostrenco pide que le quite la nariz gigante, así que la maga saca a dos diablos que se la quitan con escoplos y mazos. En la siguiente escena «salen Galla y Pasamonta, con monterillas y dengues, y Curro y Manotas, con espadas y broqueles» y tienen el consabido diálogo de amantes. Genara se eleva en un trono, oscurece la noche -«van pasando celajes negros de suerte que oscurezcan en lo posible el teatro»- y, cuando se presentan los majos con piedras y palos, hace caer rayos. En la confusión de la tormenta, que hace que los majos no vean nada y se peguen entre sí, saca de allí a don Pedro y don Antonio.

La tercera jornada se inicia con un soliloquio de Mostrenco, tachado. En él explica lo que ha

discurrido para estar más cerca de Penosa y servir a su amo. Ha entrado de mancebo con el barbero Jusepe Baquerizo, porque cuando sirvió al padre de don Pedro en campaña aprendió el oficio de barbero («que el saber de todo un poco / fue bueno, lo verifico»). Gracias a esto, sirve de correo a las cartas de los amantes. En un papel que entrega a don Pedro, Penosa se hace la esquivada pero reconoce su amor, según cuenta el enamorado a su amigo don Antonio. Ellos y Genara reconocen que Mostrenco es leal y listo. Vuelve Mostrenco y explica divertido que ha tenido que poner unas ventosas a un enfermo sin saber, por lo que le ha causado más daño. También expone al público sus planes de denunciar a Genara a la Inquisición por todo lo que le ha hecho pasar. En la siguiente escena hablan los tres majos. Listones dice que ha reconocido a Mostrenco de mancebo del barbero. Se encuentran con él y quieren pegarle, pero aparecen cuatro embozados y huyen. Luego estos cuatro demonios: «se han quitado las capas y las espadas y quedan de negros Matachines y las figuras que quisieren y al ir bailando le cascan a Mostrenco». Acto seguido, en su casa, Genara cuenta su vida a don Antonio. Es hija de don Genaro del Bosco, quien logró grandes honores y nobleza en la milicia. Ya mayor, le dieron el gobierno de Lipari en Sicilia, al pie del Mongibelo, donde nació ella. Su madre murió en el parto -«por incuria que tuvieron / las obstetrices murió»-. Su padre estuvo doce años en el gobierno, le buscó de preceptor a Claudio Boleti, mago, filósofo, judicial, etc. y superó «la discípula al maestro», aunque no había usado nunca de esta ciencia más que por diversión privada o ahora por ayudar a don Pedro. Luego el padre estuvo cuatro años en Palermo, pero quería más y fueron a España (el tenía 70 y ella 15). Murió el padre en Alcalá y ella llegó a Madrid rica. Para evitar peligros siendo tan joven y con dinero, compró la casa y vive escondida en el Barquillo, atendiendo

Genara: a cuantas necesidades
 en el barrio se ofrecieron
 socorriendo su pobreza
 por lo que a sus gentes debo
 que me miren y me atiendan
 con cariño y con respeto.

Finalmente, le da el retrato de la mujer que pretende a don Antonio y se va. Este ve, como sospechaba, que el retrato es de la misma Genara y, dado que es dama y rica, razona, le parece bien corresponder. Al poco llegan don Pedro, Penosa, Genara, y Cañona. Las dos parejas hablan y Cañona se siente fuera de lugar. Entonces Batallón quiere entrar. La estancia se transforma en jardín, con gruta, y tres estatuas que los ocultan. Batallón pregunta por su hija, se convence de que no está y de que todo es cosa de envidiosos habladores. Se interesa por el jardín que nunca vio y

Genara explica que lo mandó hacer con sigilo para descansar de enfados y le invita a ir cuando quiera si guarda el secreto [Hay unos versos tachados casi ilegibles en que parecen hablar de los vecinos]. La maga vuelve todo como está y Cañona piensa emparejarse con Mostrenco para no estar sola cuando los otros hablan. Penosa y don Pedro se hacen promesas. En la calle del Barquillo, los majos ven cómo Mostrenco lleva un papel y joyas a Penosa. Listones le arrebató el papel y llama a grandes voces a Batallón. Mostrenco llama a Genara. Ésta, invisible, cambia el papel que ya tiene Batallón por una lista de botones y la caja de joyas por los botones. Batallón se enfada con Listones que sigue porfiando. Luego dice a su hija que procure ser respetada porque es «más de lo que parece». Don Antonio advierte a don Pedro que al casarse con Mariana será señalado por muchos debido a la diferencia de clase. Los majos avisan a Batallón que dos señores se han apeado de un coche y han entrado en casa de Genara, que allí están las mujeres del Barquillo y que uno de los hombres es el que pretende a Mariana, así que deciden ir todos para allá. En el jardín de la casa de la maga hay hombres y mujeres y, entre ellas, la Penosa de gala. Entran los majos y, al ver la escena, Batallón quiere matar a don Pedro. Al ruido, llega un alcalde y la ronda. Don Pedro y don Antonio les explican que quieren llevarse a sus mujeres. El alcalde, al enterarse de quién es la que pretende don Pedro, le recrimina argumentando que será mal visto por todo el mundo. Batallón interviene y explica que su hija no es suya, sino de su antiguo amo don Francisco Enríquez, quien se casó con una mujer rica pero recién viuda, doña Ana de Aponte. Debido a la circunstancia de la señora, se hizo el matrimonio en secreto. Enseguida doña Ana quedó encinta y murió en el parto. A los dos meses también murió don Francisco, quien le encomendó a Mariana. Batallón explica que él la ha criado como hija propia y les dará los papeles y las alhajas que guarda. Penosa y don Pedro prometen que siempre serán sus hijos y le considerarán su padre. Él, por su parte, dice que siempre será un criado. Los otros majos y majas: Mostrenco y Cañona, Curro y Galla, y Manotas y Pasamonta se casan y Genara, Penosa, don Pedro y don Antonio quieren ser los padrinos.

COMEDIAS DE SANTOS

Santo, esclavo y rey a un tiempo, y mejor lis de la Francia, San Luis (rey de Francia).

Representaciones: Andioc y Coulon dudan si la obra se representó en abril de 1742. La información del archivo dice que la representó la compañía de Parra en Pascua de Resurrección, aunque no consta en qué teatro. Tampoco constan reposiciones. Se trata de una comedia de santos con elementos de magia asociados al personaje de la Fitonisa.

Fuentes: Manuscrito BN Mss. 18078, que parece autógrafo de Nicolás González Martínez. De hecho, al final de la primera jornada, f. 267v, al final de la segunda, f. 283r y al final de la comedia, f. 298r, está la rúbrica de Nicolás González Martínez. Se conservan también sendos ejemplares impresos, uno en la misma BN T/6203, y otro en la Universidad de Sevilla A 250/134(04). En ambos casos se trata de una edición realizada en la imprenta de Antonio Sanz en Madrid en 1743, nº40.

Fuentes de la trama: La obra está basada en la vida y muerte de Luis IX de Francia (Poissy, 25 de abril de 1214 - Túnez, 25 de agosto de 1270), último monarca europeo en emprender una cruzada. La séptima cruzada lo llevó a Egipto y la octava a Túnez, donde murió. La obra recoge el episodio de la séptima cruzada, la toma de Damiata. Fue un rey ascético, perteneció a la orden franciscana seglar, y fue conocido por sus actos de automortificación y humillación, como lavar los pies a mendigos o compartir la mesa con leprosos. La enorme devoción que profesó le fue transmitida por su madre, doña Blanca de Castilla, hija de Alfonso VIII de Castilla. Dejó un testamento espiritual a su hijo en el que le instaba, entre otras cosas, a tener «piedad para con los pobres, desgraciados y afligidos», y a ayudarlos y consolarlos. Así como a ponerse «siempre del lado del más pobre».

Una página web destinada a divulgar información de los franciscanos², muestra parte de la publicación de Francisco Martín Hernández (1959: 483-489): *San Luis Rey de Francia*.

Tenía una predilección especial para los pobres y desamparados, a quienes sentaba muchas veces a su mesa, les daba él mismo la comida y les lavaba con frecuencia los pies, a semejanza del Maestro. Por su cuenta recorre los hospitales y reparte limosnas, se viste de cilicio y castiga su cuerpo con duros cilicios y disciplinas. Se pasa grandes ratos en la oración.

Reparto.

El Rey.

El Soldán.

Arsacidas.

Carlos, hermano del rey.

Roberto, barba.

El Cardenal.

Pierres.

2 <<http://www.franciscanos.org/bac/luisix.html>> (fecha de consulta: 10 de enero de 2014).

Ismenia, dama.

La Fitonisa.

Margarita, reina.

Enriqueta, dama.

Soldados franceses y egipcios.

Cristo.

La virgen.

Dos ángeles.

Música.

Argumento.

Primera jornada: El Soldán de Egipto y su hermana Ismenia consultan a la Fitonisa. El Soldán está nervioso por la llegada de Luis IX y la Fitonisa le augura que resultará «con lo vencedor, vencido». Les muestra lo que está ocurriendo en ese momento en la batalla: Luis gana a las tropas africanas y, después, recibe a la reina, su esposa, que le ha seguido desde Francia para acompañarle en la cruzada. Los dos egipcios tienen oportunidad de asistir a las muestras de su devoción y justicia, pero también oyen cómo hacen planes para asaltar su ciudad, Damiata. A pesar de todo, Ismenia se enamora de Carlos, hermano del rey de Francia, quien también está en la campaña. Cuando el rey queda solo, el Soldán intenta matarle pero la Fitonisa hace desaparecer todo para que no cometa tal infamia, y le anuncia que el rey ya está en el palacio. Ismenia quiere unirse a la lucha como nueva Tomiris³. El rey, rodeado de sus cortesanos, da gracias a dios por lo fácil que ha sido la conquista. Queda solo, le da sueño, bajan dos ángeles que le anuncia que sufrirá cautiverio y después se eleva en una hermosa tramoya con ángeles, rosales y flores de lis, Cristo y la Virgen. Cuando se van los visitantes celestiales, los suyos le anuncian que el Soldán con su ejército intenta entrar en la ciudad. Jornada segunda: Se escuchan los sonidos de la guerra. Unos soldados egipcios quieren matar a Carlos, Ismenia les detiene y pide a Carlos que se rinda. Él no quiere y salen de escena luchando. El Soldán apresa a la reina, Roberto y Enriqueta, y les anuncia que el rey ha muerto. La reina se desmaya y se la llevan al palacio. Sale el rey con el Cardenal y la Fitonisa, quien les ha apresado, y después se les une el Soldán, que se alegra de que el francés esté vivo. Arsácidas está enfadado

3 Tomiris vivió en el siglo VI a. C. El rey Ciro el Grande quiso casarse con ella, ella lo rechazó y él invadió su país, Escitia. Tomiris derrotó al ejército de Ciro, Ciro murió en el combate y ella metió su cabeza en un odre lleno de sangre. Es un arquetipo de la mujer guerrera, como otras figuras históricas. Bances Candamo escribió una comedia histórica sobre ella: *¿Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor? El triunfo de Tomiris*. En la BHM está el Mss Tea 1-16-10, que perteneció a la compañía de José Garcés, con fecha de 1718. Se puso en escena el 10 y 11 de enero de 1719. Hay un sainete de 1746 de Francisco Antonio Ripoll Fernández de Ureña: «Introducción o suplemento de sainete para la comedia *El triunfo de Tomiris*». El *Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid* hace una crítica de «*El triunfo de Tomiris*, comedia», representada por las dos compañías en octubre de 1789.

porque el rey no quiso seguir su consejo de no luchar, y ahora todos se ven reducidos a la esclavitud. La Fitonisa propone al rey de Francia la paz de su reino con Egipto si acepta unas condiciones que, para el rey, implican la traición a su fe. Por lo tanto, San Luis pide quedar cautivo antes que aceptarlas. En esa misma escena Carlos e Ismenia tienen un primer diálogo en el que ella se insinúa sutilmente. La Fitonisa y el Rey discuten sobre el sentido de la elección del cautiverio por parte del rey. La Fitonisa le muestra el palacio, donde ve cómo galantean el Soldán y la reina, Ismenia y Carlos, con el objetivo de insuflarle celos y hacer que así traicione su fe. Un ángel le previene que todo es un engaño de la Fitonisa y le insta a perseverar. Acto seguido llegan la reina, Ismenia y Carlos a verle. La reina le explica que, gracias a Ismenia, el Soldán accedió a que viva en un templo católico dentro de la ciudad. Enriqueta y Pierres añaden un cuento amoroso para que la comedia no quede sin esa parte típica de la trama. El Cardenal, Roberto y Arsacidas esperan al rey en el templo al que debe ir. Este último está enfadado porque el rey se niega a entregar las plazas y acabar la guerra, así que quiere matarlo. Cuando el rey queda solo, Arsacidas intenta ejecutar su plan pero el Cardenal le detiene. El rey habla a Arsacidas, le perdona para demostrar cuán superior es la fe católica. Baja la Virgen, llora Arsacidas y se reconcilian. A partir de este momento, Arsacidas será el mayor protector del rey.

Jornada tercera: Ismenia y el Soldán están de caza. Este último confiesa a su hermana que está enamorado de la reina, que por eso trató mejor al rey y ahora ha preparado esta cetrería para divertirla y poder hablarla. El rey se queda apartado para rezar y ve cómo hablan el Soldán y la reina. Ella le rechaza, él intenta forzarla y el rey le detiene. El Soldán intenta matarle y la reina llama a todos a voces. El Soldán ordena que entreguen al rey a la Fitonisa. Ismenia se declara a Carlos, éste la ama pero no puede casarse con ella por su fe, así que ella quiere abjurar de la suya, porque ha descubierto que es falsa. Cuando se entera el Soldán, quiere matarla pero, Carlos lo impide. La Fitonisa adula al rey con la intención de que traicione su fe, pero él no cae en la trampa. De hecho, se eleva en una columna, y un tramoyón con la Virgen y dos ángeles ocupa el teatro. Los personajes celestes le avisan de que debe volver a Francia porque su madre, que gobernaba en su ausencia, ha muerto. Por lo tanto, capitula con el Soldán, que ahora está más razonable. El Cardenal hace un exorcismo a la Fitonisa para que salga el espíritu demoniaco que la posee. El Soldán y el Rey quedan como aliados, y los franceses vuelven a Francia.

El mayor blasón de España, y venerable infanta: Doña Sancha Alfonso.

Representaciones: Andioc y Coulon (1999: 781) hacen constar que se estrenó en el Teatro del Príncipe el 25 de diciembre de 1745. Compuso la música José de Nebra, según se señala en la

página especializada <www.operone.de> siguiendo, seguramente, los papeles Barbieri (BN 14015), donde consta, si bien Álvarez Martínez no lo recoge en su estudio sobre el músico de 1993.

Fuentes: BHM Tea 1-50-15. En la portada de la primera jornada consta: «Año de 1744. De don Nicolás González».

Fuentes de la trama: Basada en un personaje histórico, la venerable doña Sancha Alfonso, hija del rey Alfonso IX de León. La versión oficial sobre este personaje, y que todavía se maneja en el siglo XVIII, es que fue la hija primogénita del rey de León y de su primera esposa la infanta Teresa de Portugal. Nacida en 1191 y muerta en 1270 en el Monasterio de Santa Eufemia, del que fue Comendadora. Al morir su padre, en 1230, ella y su hermana doña Dulce cedieron sus derechos al trono de León y de Galicia, respectivamente, a su hermanastro Fernando III, el Santo, quién unió los reinos de Castilla, León y Galicia. En realidad, el rey Alfonso IX tuvo dos hijas llamadas doña Sancha. La primogénita (1191-1243), fue hija de Teresa de Portugal y cedió sus derechos al trono a su hermano. Murió y está enterrada en el monasterio cisterciense de San Guillermo en Villabuena, del Bierzo. La segunda, Sancha Alfonso de León (1220-1270), era hija ilegítima del rey y su amante Teresa Gil Soberosa. Pudo estar casada con Simón Ruiz de los Cameros. En 1269 donó todos sus bienes a la Orden de Santiago e ingresó en el monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos de Ojeda, perteneciente a dicha orden, donde murió. Tras su defunción, su cuerpo incorrupto fue objeto de veneración, atribuyéndosele algunos milagros. Su cuerpo se trasladó al convento de Santa Fe de Toledo. Fue declarada venerable en 1608, pero el proceso de beatificación, iniciado por Felipe III, se paró cuando se descubrió su origen ilegítimo. La historia de doña Sancha debía ser famosa en la época de Nicolás González pues uno de los personajes, Tenaza, comenta: «Más de veinte autores, / lo han estampado en sus libros».

Reparto:

Don Alonso, rey de León, barba.

Don Álvaro de Lara, maestro de Alcántara.

Don Peláez Correa de Santiago.

Don Lope de Haro de Calatrava.

El rey don Fernando, galán.

Don Rodrigo, Arzobispo de Aol.

Fray Humberto, barba.

Fray Tenaza, lego.

El Licenciado Tranchette.

Doña Sancha, infanta de León.

La Reina doña Beatriz.

Doña Dulce, hermana de doña Sancha.

Margarita, dama.

La Comendadora.

El Ángel Custodio.

Dos Ángeles.

Acompañamientos y música.

(La Virgen)

Argumento.

Jornada primera. Don Alonso, rey de León, está enfadado porque su hijo don Fernando ha sido coronado rey de Castilla en vez de él, siendo la corona de Castilla la dote que su esposa aportó al matrimonio. Decide dejar su herencia a sus hijas, y reparte el reino de León a doña Sancha y el de Galicia a doña Dulce. Insta a doña Sancha a contraer matrimonio con don Jaime de Aragón o con el conde de Possiers, aunque ella quiere consagrarse a dios. En éstas, se anuncia la llegada de don Fernando. Don Álvaro intenta estorbar la paz entre padre e hijo porque quiere casarse con doña Sancha, y cree que así lo podrá conseguir. Don Alonso recibe enojado a su hijo, pero se muestra caballeroso con su esposa, hija del emperador de Alemania. Finalmente, firma un armisticio con don Fernando. Fray Tenaza hace un pormenorizado relato a Tranchete y al público de la vida y fama póstuma de la infanta doña Sancha. Doña Sancha descubre a don Fernando que solo aspira a dios y le cede el reino. Él acepta humildemente aunque admite que su interés también es dios y no pueblos y posesiones. Aparecen dos ángeles y un custodio, y les auguran que ella conseguirá a dios como desea, aunque tendrá que superar una dificultad, y que él reinará justamente. Tranchete y fray Tenaza pretenden a Margarita, pero ella quiere ser monja. La reina y el arzobispo hablan sobre la perniciosa influencia de don Álvaro sobre el rey don Alfonso, y el malquerer que éste tiene a su virtuoso hijo don Fernando, motivo por el que se irán a Burgos para prevenir cualquier traición. Don Álvaro y don Peláez comentan la decisión del rey de repartir su reino a sus hijas y vaticinan que Fernando declarará la guerra. Don Lope escucha las intrigas e intereses de don Álvaro, y está a punto de pelear con él cuando les detiene la llegada de don Fernando y la infanta. La Virgen se aparece de nuevo a los hermanos y les conforta diciendo que conseguirán lo que desean.

Segunda jornada: El rey de León, Alfonso, ha muerto. Se escuchan ruidos y voces de guerra. La reina, con la espada desnuda, capitanea el ejército castellano contra los rebeldes de León,

soliviantados por don Álvaro, mientras su esposo lucha contra los infieles en Córdoba. El Arzobispo llega con la noticia de que don Fernando ha jurado el trono de León, cedido por sus hermanas, en Toro. Don Álvaro, viendo que pierde la batalla, intenta huir y se despeña, pero no muere. Van a prenderle y se defiende. Pelean solo don Lope y él y, como don Álvaro no consigue vencer al de Haro, intenta matarse. Llega el rey don Fernando, y don Peláez ordena parar el duelo. Las infantas piden piedad para don Álvaro de Lara, quien confiesa cómo ya en el pasado, siendo menor el tío del rey, don Enrique, se hizo con el trono de Castilla, desterró a los nobles, gravó los pueblos, no respetó la iglesia, expulsó a la madre de don Fernando y, finalmente, influyó después en el gobierno de su padre, por lo que reconoce merecer la muerte. Don Fernando le castiga abrazándole y perdonándole. El trío de graciosos se queda un rato con sus galanteos y Margarita piensa que don Umberto es el diablo pues «huele como a camuesas». La infanta pide a don Álvaro que la deje en paz, pues ya tiene esposo. Él intenta averiguar quién es a través de Margarita, pero como no consigue respuesta decide raptar a la infanta. Tenaza y Tranchete encienden las luces del oratorio de la infanta. Tranchete debe ir al convento de Santa Eufemia para llevar una carta del padre Umberto con una consulta de doña Sancha. Cuando la infanta queda sola rezando, don Álvaro cree que habla de amor con un hombre. Al saber que es con el crucifijo, intenta raptarla y el ángel custodio la protege, por lo que huye aterrorizado. Mientras, en Santa Eufamia, Tranchete ha dado la carta a la superiora y recibe una respuesta. Tenaza le cuenta que van para allí los reyes con el arzobispo acompañando a las infantas y Margarita, que van a profesar. Los graciosos se quedan en la huerta del convento y la infanta les pide que vayan a divertirse con el convite, pues quiere quedar a solas un rato. El custodio y la Virgen, como premio por haberse desprendido del reino la dejan adorar al niño Jesús con los pastores en el portal de Belén.

Tercera jornada: La reina, doña Dulce y fray Umberto comentan la porfía de don Álvaro que inquieta el reino a pesar de haber sido perdonado y haberse casado con doña Leonor, tía del rey. El Arzobispo trae una buena noticia a la reina, y es que el rey don Fernando ha vencido al rey de Murcia y añadido nuevos títulos a su corona. Pero hay otra mala noticia y es que, por más que don Peláez ha intentado detener a don Álvaro, no lo logró pues su ejército era inferior. Sin embargo, promete que defenderá el convento de su ataque, cosa que teme, hasta que lleguen nuevas tropas. Margarita cree que no hay más solución con él que ajusticiarle. Tranchete y Tenaza hablan con Margarita sobre su vida en el convento y piensan que debe ser obispa y santa. La infanta asegura a la comendadora que dios no les abandonará en estos momentos y pide que deje de llamarla alteza. Da a los graciosos un dulce para repartir entre los pobres y se retira a pedir a dios que ablande el duro corazón de don Álvaro. Mientras, don Álvaro, fuera del convento, confiesa a un soldado que, pues doña Sancha no fue suya, va a robar a doña Dulce para cumplir con su ambición de tener el

gobierno. Sale donde están la reina y doña Dulce y pretende llevárselas a las dos, la reina va a defenderse con su espada pero, don Fernando y don Lope, desde otra parte, salen a ayudarlas. Margarita se escabulle para dar aviso al resto. Llegan todos y el rey les impide hacerle daño, perdonándole de nuevo. Don Álvaro, sin embargo, declara que seguirá intentando reinar y se escapa. Don Fernando impide a todos seguirle y matarle, porque peligró su alma. Se abre el cielo y los ángeles y el custodio leon la fe de los hermanos don Fernando y doña Sancha. Como contrapunto, sigue una escena de los tres graciosos: Margarita da a Tranchete y Tenaza los dulces para repartir a los pobres, pero se los comen ellos. En esto, se oye que cercan el convento y Margarita cierra dejando a los dos hombres fuera. Unos soldados los detienen y cuentan que don Álvaro va donde el rey está solo para matarle. Al oír esto, los dos graciosos acometen a los soldados y estos huyen. Margarita les deja entrar de nuevo en el convento y les delata a la infanta porque se comieron los dulces. Doña Dulce se despide de su hermana porque ha decidido ir a vivir con su madre anciana en Portugal. Mientras doña Sancha escribe unas letras para su progenitora, don Álvaro apresa a doña Dulce, que queda sola. Enseguida llegan, a los gritos, el resto. La infanta pide a don Álvaro que se arrepienta. Éste, tras una encarnizada lucha consigo mismo, pide perdón a todas sus traiciones. El rey don Fernando, el Arzobispo y la infanta le ofrecen su amistad, y él promete desagraviarles luchando contra los moros.

Citado en: Andioc y Coulon, 1996, 781. Barbieri 14015.

El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas. Segunda parte.

Representaciones: Según Andioc y Coulon, se estrenó en la Cruz, por la compañía de Parra, del 29 de mayo al 10 de junio de 1746, unos meses después del estreno de la primera parte del 25 de diciembre al 27 de enero de 1745 (la compañía recaudó 9.200 reales). La primera parte fue escrita y revisada por Cañizares, a pesar de que en algunos estudios se menciona como exornador a Nicolás González. En realidad, él escribió los sainetes (se trata del entremés *La residencia* y el fin de fiesta: *Bailes de la fiesta de toros*). No se conocen reestrenos de esta segunda parte, lo que es lógico teniendo en cuenta que se escribió con motivo del proceso de canonización del Padre Rojas que tuvo lugar en esas fechas. Es una comedia de gran espectáculo con abundancia de tramoyas, generalmente vuelos en los que bajan hasta seis actores: la virgen, el custodio, tres ángeles y San Simón. A Nicolás González le pagaron 1.800 reales y a Nebra 900 por cada comedia. La compañía recaudó 8.000 reales de vellón por esta segunda parte.

Fuentes: BN Mss. Res/60, hojas 202-254. Autógrafo. En la BN se conserva también el ejemplar Mss. Res. 136, mencionado en la BAE XVIII. Sigo el manuscrito autógrafo. En la portada de dicho ejemplar, en otra letra, aparece la anotación «Julián». En el folio 220r, al inicio de la segunda jornada, pone a un lado «Thomas». En la última página se encuentra una anotación con el número de versos de cada jornada y el total: «1ª: 756, 2ª: 776. 3ª: 754. Total: 2.286».

Fuentes de la trama: La obra se basa en la vida de Fray Simón de Rojas (28 de octubre de 1552 - 29 de septiembre de 1624). Nacido en Valladolid, parece que sus primeras palabras fueron «Ave María». A los 12 años ingresó en un convento trinitario, donde profesó el 28 de octubre de 1572. Estudió en Salamanca, en Toledo y fue superior en varios conventos. El 14 de abril de 1612 fundó la Congregación de los Esclavos del Dulcísimo Nombre de María, de carácter laical. En 1619 fue nombrado Preceptor de los Infantes de España y el 12 de mayo de 1621 fue elegido como confesor de la Reina Isabel de Borbón, momento que recoge la obra de Nicolás González Martínez.

Fiel al carisma trinitario, promovió redenciones de esclavos, remedió numerosísimas necesidades de los pobres, consoló enfermos, desheredados y marginados de todo tipo. Cuando recibió encargos en la Corte, puso como condición para aceptarlos el poder seguir ocupándose de sus pobres, a los que ayudaba de muchas maneras, siempre con alegría a cualquier hora del día o de la noche [en línea]⁴.

A su muerte, las honras fúnebres y la veneración impresionaron de tal modo al papa, que a los pocos días se inició el proceso de canonización. Se reconoció la heroicidad de sus virtudes el 25 de marzo de 1735, fue beatificado el 19 de mayo de 1766 y canonizado el 3 de julio de 1988. Lope de Vega lo comparó con San Bernardo de Claraval y San Ildefonso de Toledo. En todo caso, la vida de Fray Simón es un asunto muy propicio para una obra de Nicolás González, pues le permite desarrollar de nuevo los temas que le preocupan y recurrentes en su obra: la igualdad de la mujer, la igualdad de clases, la preocupación por la pobreza, la injusticia, la tiranía, etc. Se trata de un santo especialmente entregado a los pobres, que desdeña el lujo y la pompa de la corte y devoto de la Virgen María (como pareció serlo el propio autor), o sea, un hombre que venera a una *mujer*. A pesar de su humildad, es tratado como un igual por los reyes, cosa que se reitera en el texto de la obra.

Reparto: en folio 217r, que completo con listado de personajes en 202r.

La reina doña Isabel: Señora Águeda de la Calle.

4 En: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_19880703_de-rojas_sp.html.

La infanta doña María.	Señora María Antonia de Castro.
El ángel Custodio	Señora Rosa María Rodríguez.
Ángel Primero.	Señora Ana Guerrero.
Margarita.	Señora Gertrudis Verdugo.
Ángel 2º.	Señora María Hidalgo.
Ángel 3º.	Señora Catalina Hispani.
Virgen	Una niña.
Simón de Rojas.	José Martínez.
Demonio.	Juan Manuel Ángel.
Príncipe de Gales.	José Parra.
Felipe IV.	Manuel Carretero.
Conde Duque.	Miguel García.
Fr. Alonso Yáñez.	Vicente Camacho.
Cardenal Zapata.	Juan Plasencia.
Fr. Botillo Lego.	Félix Ramírez.
Jacobín.	Francisco Nerey.
Ángeles y acompañamiento.	

Argumento.

Primera jornada: El pueblo de Madrid adora a sus reyes. El rey ha propuesto a Fray Simón de Rojas que sea Confesor de la Reina. Fray Alonso acepta, pero está en Toledo cumpliendo una misión celestial y vendrá más tarde. El rey quiere que se dé prisa para que le aconseje, pues el príncipe de Gales, nieto de María Estuardo, va a visitarles y no sabe para qué. Fray Botillo, que debía llegar con Fray Simón, ha llegado a la corte y cuenta que éste estuvo en una ermita en Illescas rezando, y luego le vio venir por el aire, por eso él vino en la mula. Por su parte, el diablo quiere tentar a fray Simón. Narra cómo se ha acercado al príncipe de Gales haciéndose pasar por Ricardo, un joven periculado en el mar, con ese fin. Descienden la Virgen y fray Simón, con ángeles, y tiene lugar una escena de amor beatífico. El cardenal da nombramiento de *vuesseñoría* a Fray Rojas, que lo acepta sin quererlo. Con los reyes, acepta el cargo pero no quiere salario ni otros privilegios del mismo, sólo que le permitan seguir cuidando a los pobres en las cárceles y hospitales. Ellos le piden que les ayude en lo que sea que quiera el príncipe de Gales. Llega éste y, con él, su valido Ricardo, el demonio, que intenta tentar a Fray Simón con la adulación. Quedan después los graciosos solos, y tiene lugar una hilarante escena con idioma inventado, un pseudo italiano que pretende pasar por inglés o latín. Fray Simón pide consejo a la Virgen para cumplir la misión que le ha encomendado el

rey.

Segunda jornada: Se aclara que el príncipe inglés viene a pedir en matrimonio a la infanta, hermana del rey. Fray Simón pone como condición que se haga un templo católico en Londres y se permita a la infanta y al resto de súbditos católicos profesar su religión en Inglaterra. Por su parte, la infanta no quiere ser reina de un sitio donde se ofende a la religión católica, y así se lo comenta a fray Simón. El príncipe, que los oye hablar así, entra en la habitación y promete todo. El gracioso Jacobín quiere convertirse al catolicismo, y así se lo dice a Botillo. Botillo descubre que Ricardo es el demonio, por el olor y la repugnancia que muestra cuando se nombra a Dios. En Madrid se prepara una gran fiesta para celebrar la toma de Breda en Atocha. Nueva escena de gloria con la Virgen, los ángeles y Fray Simón. Cuentan a los reyes los milagros que está haciendo el futuro santo. Cuando los graciosos quedan solos, Botillo se vanagloria de hacer más prodigios que el santo. En Atocha, el Custodio y la Virgen aseguran a Fray Rojas que le salvarán del Demonio.

Tercera jornada: El Conde y el Cardenal visitan a Rojas para que dé su consejo a la reina. Fray Rojas aprovecha a pedir al Conde Duque que ayude a los afligidos, pues también él puede caer en desgracia. El demonio pide que le escuche, y más tarde el propio príncipe va a hacerle su consulta. Por atenderles, Rojas se queda sin poder comer, porque el resto de frailes se lo han comido todo. Cuando le llevan algo, él da su comida a los pobres. El demonio vuelve a intentar tentarle y tiene lugar una batalla entre los dos. Respecto a la petición del príncipe inglés, el rey se inclina al matrimonio pero la reina no, a menos que el príncipe dé garantías de la promesa que ha hecho y acepte a su confesor. La infanta se muestra preocupada. Fray Rojas llega sin capa porque se la ha dado a un pobre. Vaticina que la reina dentro de poco dará a luz una niña. Llega una dispensa del Papa para permitir a la infanta casarse con el príncipe inglés, pero el padre Rojas desconfía y luego anuncia a Fray Alonso que ni la infanta ni él (se le había propuesto ir como confesor de ella) irán a Inglaterra. Cuando queda solo, bajan de nuevo del cielo la Virgen y los ángeles, el resto de personajes le descubren en éxtasis anunciando que va a partir hacia otro reino, y da fin la comedia.

Riesgo y esclavitud.

No he encontrado ningún ejemplar de esta comedia, de momento. Es Herrera Navarro quien, en su *Catálogo*, atribuye esta «comedia religiosa» a Nicolás González Martínez. He encontrado otras referencias a este título en la *Historia de la zarzuela*, de Cotarelo (2000: 125): «Pla, en este mismo año [1761], “por cuatro tonadillas, música de los sainetes, pastorela y copla de la comedia *La fe de Abraham*, 360 reales”, y “por la música de la comedia *Riesgo y esclavitud* y tres tonadillas,

480 reales”». Asimismo, Cotarelo⁵ unas páginas más adelante (2000: 147) menciona la comedia titulada *Riesgo, esclavitud y disfraz, ventura, acaso y deidad*, y atribuye la música al compositor Ventura Galván -quien recibió 600 reales por ella-, continuador de Antonio Rodríguez de Hita. En cuanto al autor, en el catálogo de La Barrera figura como anónima. Fue estrenada el 23 de octubre de 1762 en el teatro del Príncipe. Seguramente se trata de una zarzuela cómica burlesca que nada tiene que ver con ésta que menciona Herrera Navarro. Inmaculada Urzainqui (2012: 80) recoge una crítica de Clavijo en *El Pensador* que nombra a esta comedia (nº 9) junto a otras, entre las que está *La fe de Abraham y sacrificio de Isaac* (nº 17), como las peores del siglo.

COMEDIAS HISTÓRICAS O HEROICAS

Hay venganza que es clemencia.

Representaciones: *Hay venganza que es clemencia*, «comedia nueva heroica de ambiente griego», se representó en el coliseo de la Cruz, el 30 de noviembre de 1748 por la compañía de Parra. José de Nebra compuso la música de la comedia y de los sainetes y recibió 900 reales. Según los papeles de Barbieri, los gastos para montarla ascendieron a 5.600 reales. A pesar de que, como veremos a continuación, en el ejemplar conservado en la BHM consta que la obra se representó muchas veces, en la cartelera de Andioc y Coulon solo aparece una reposición en 1798, sin duda debido a que dichas reposiciones se hicieron en fechas cuya documentación ha desaparecido.

Fuentes: En la BHM se conservan dos juegos, cada uno compuesto de tres apuntes: Tea 1-119-10, A, B, C. En la portada de todas las jornadas de todas las copias aparece la inscripción: «Magia = 11». El otro juego de apuntes lleva la signatura: Tea 1-119-10, A, B, C. En el apunto 3º Tea 1-119-10, A, aparece el reparto en f. 1v. La signatura Tea 1-119-10, B se corresponde con el 2º apunto. Faltan unos versos al final de la jornada primera y en la portada del acto 2º aparece el nombre de Josef Casas. Al final de la 3ª jornada, hay censuras de 5, 10 y 12 de septiembre de 1798. La más reseñable:

La adjunta comedia, intitulada: *Hay venganza que es clemencia*, en la cual el poeta atendió más antes que a la regularidad de la fábula, a la variedad y lucimiento de las decoraciones de la escena, en que tanto placer suele hallar comúnmente el vulgo: placer verdaderamente inocente, y no conteniendo por otra parte, como en efecto no contiene cosa ninguna contra la religión, ni el Estado, no hallo reparo en que se permita

5 Citado en *Anuario musical*, vol. 41-41, p. 180.

representar para el inocente recreo del pueblo, Madrid 12 septiembre 1798. Santos Díez Gómez.

En el último de los apuntes, con signatura Tea 1-119-10, C, faltan unos versos al final de la jornada primera y hay algunas anotaciones interesantes. En la portada de la primera jornada se destaca «Teatro de la Cruz», y en la portada de todas las jornadas: «Magia = 11». En la contraportada de la tercera jornada se dice: «Esta es una comedia muy antigua y representada muchas veces en el teatro de la Cruz».

Kleinertz (2004: 116), señala una comedia en 3 actos del mismo título, de Vicente Rodríguez de Arellano, con música de Laserna, estrenada el 25 de septiembre de 1798 en el Príncipe. Dice que podría ser una refundición de la de Nicolás González Martínez y José de Nebra, como a su vez plantean Andioc y Coulon. Efectivamente, viendo las censuras de 12 de septiembre de 1798, lo más probable es que, de hecho, el manuscrito que hemos estudiado sea el arreglo de Rodríguez de Arellano para la versión estrenada el 25 de septiembre. La partitura, de Laserna, se conserva parcialmente en la BHM con signatura 11-6.

En la BN se conserva el manuscrito Mss 16190, de distintas manos. Se trata de un tercer apunte, en cuya portada está la inscripción: «Arenas». Presenta ligeras variaciones con respecto al de la BHM, tachaduras y anotaciones de distintas funciones. En la portada de la segunda jornada aparece anotado: «Juana. Ventura». La letra con la que está escrito es del XVIII, quizás del mencionado Arenas, y sin duda es anterior al ejemplar de la BHM. Supongo que el manuscrito de la BN es el que se usó en el estreno y el de la BHM de la reposición de finales de siglo arreglada por Rodríguez de Arellano.

Fuentes de la trama: La obra está basada en la historia griega. Tras la muerte de Alejandro Magno, sus generales se repartieron el imperio y emprendieron distintas guerras para lograr el poder durante más de veinte años. Uno de estos generales sátrapas, conocidos como diádocos (sucesores), fue Antígono I Monóftalmos quien, tras la muerte de Alejandro, se hizo con casi todo el imperio. Su hijo Demetrio I Poliorcetes (el expurgador de ciudades) le sucedería en 294 a.C., hasta que fue hecho prisionero y muerto por Seleuco I en 288 a.C. Se dice que fue el primero en inventar grandes máquinas para sitiar las ciudades. Según los historiadores, padre e hijo fueron los responsables de todas las luchas e intrigas tras la muerte de Alejandro. Plutarco describe así a Demetrio, en el tomo

VII de sus *Vidas paralelas*⁶:

Era Demetrio en estatura más bajo que su padre sin embargo de ser alto; pero de una figura y belleza tan extraordinarias y admirables, que ni escultor ni pintor alguno pudo sacarle semejante: reunía a un tiempo lo festivo y lo grave, lo fiero y lo bello, y con lo juvenil y osado se veía mezclada una inimitable apacibilidad y majestad heroica y regia. Pues por el mismo término sus costumbres reunían también lo terrible y lo gracioso; porque siendo muy amable y el más jovial y voluptuoso de los reyes mientras estaba dado al regalo, a la bebida y a las francachelas, tenía por el contrario, cuando los negocios lo requerían la mayor actividad, suma vehemencia e infatigable constancia. Así, entre los dioses, al que más se preciaba de imitar era Baco, diestro en la guerra y en alimentar con ella la paz, y al mismo tiempo dispuesto para la alegría y el regocijo (Plutarco, 1847: 80).

El personaje de Deydamia aparece también en la ópera *Achilles in Sciro*, de Metastasio. Y Lisidante en *Auristela* y *Lisidante*, comedia palaciega de Calderón.

Reparto. (Este reparto es el de la función de 1798; no consta el del estreno en 1748).

Lisidante	1º
Demetrio	Ponce
Alcimo	Peña
Pirro	Cubas
Antígono	Pinto
Ariobarzano	Baca
Nicanor	Gracioso
Briante	Pepe García
Rodomira	1ª
Deydamia	2ª
Venus	Juaquina
Soldados	
Damas	

Argumento.

Primera Jornada: Lisidante vuelve de vencer a Pirro. Antígono, rey de Siria, no tiene más remedio que felicitarle, aunque siente aversión por él, cosa notada por todos. Cuando se entera de que ha firmado la paz con Pirro, en vez de exterminar toda la ciudad de Acio y llevarle la corona, encuentra

⁶ También en línea en: <http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco_vidas-paralelas-tvii-demetrio.html> (fecha de consulta: 10 marzo 2015).

la excusa perfecta para condenarle a muerte. La razón de su malquerer es que una profecía le dijo que Lisidante ocuparía su trono cuando cumpliera veinticinco años. Lisidante trae de la guerra a Rodomira, joven que desconoce su pasado pero era sacerdotisa de Venus en Acio, y aquí ocupará también esa función. Lisidante y Rodomira están enamorados pero, los hijos del rey, Deydamia y Demetrio, aman a su vez a cada uno de los dos amantes, respectivamente, y escogen al otro como confidente y tercero de su amor. En cuanto a Rodomira, su amor se lo disputa también el gracioso Nicanor, quien se constituirá en rival amoroso de los galanes, y cuyos celos tendrán tanto protagonismo como el de los otros. La jornada acaba con la persecución de Lisidante, a quien Demetrio intenta avisar, y la ayuda milagrosa de Venus al joven general.

Segunda jornada: Antígono finge que perdona a Lisidante y encarga a Ariobarzano que le mate con un veneno. Lisidante sabe que el rey va a traicionarle y planea huir con Rodomira a Epiro, pidiendo ayuda a Pirro. Alcimo les descubre y, muerto de celos, lucha con Lisidante. Cuando llegan todos, Rodomira se adelanta y dice que Alcimo le ha declarado su amor y pretendía raptarla. Más tarde, Briante trae una carta de Pirro para Rodomira avisando que se dirige a Siria con su tropa para castigar la falta de palabra de Antígono y que de paso va a ayudarles a ella y su amante. Lisidante pierde la carta y la encuentra Alcimo. Deydamia y Demetrio se la quitan y piensan que era para él, por lo que se confirma su traición. Mientras, Lisidante ha bebido el tósigo y cae muerto. Antígono declara que Lisidante era hijo de Eumenes el Grande y, por lo tanto, príncipe del Ponto, y que pensaba darle por esposa a su hija. Le organiza un funeral de Estado, lo que contraría a Ariobarzano, quien en realidad le dio una bebida que solo simula la muerte. Lisidante se despierta en medio del funeral, Antígono intenta matarle con sus propias manos, Venus le detiene y Antígono pide perdón.

Tercera jornada: Lisidante ocupa el trono. Rodomira tiene celos de Deydamia, y Demetrio de Lisidante. Antígono y Alcimo han falsificado una carta con firma de Lisidante para acabar con él. Intentan matarle en su estudio, pero Venus vuelve las tornas. Llega el embajador de Egipto, Antígono se ausenta para evitar saludarle y Demetrio, que se duele de los yerros de su padre, sale a recibirle. Resulta ser Pirro en persona, y viene reclamando una hermana suya que una mujer que acompañó a su madre en el exilio y parto asegura que está en la corte de Antígono. Por la noche, Pirro y Lisidante, al ir a visitar a Rodomira cada uno por su lado, escuchan cómo Antígono confiesa que intentó matar a Lisidante. Huyen a un templo y allí Lisidante vence a Antígono y se venga siendo clemente y dándole la corona. Ariobarzanes descubre que Rodomira es la princesa hermana de Pirro, quien se la da como esposa a Lisidante. Por su parte, Pirro se ha enamorado de Deydamia, pide su mano y Antígono se la concede. Lisidante también perdona a Alcimo.

Citada en: Kleinertz, 2004: 116, Cotarelo, 2000, 112. Herrera, 1993, 225. Álvarez, 1993: 55, 91. Andioc y Coulon, 1997, 734. Andioc, 1988, 47.

No siempre es cierto el destino o No siempre el destino es cierto

Representaciones: Se estrenó en el Príncipe, el 19 de enero de 1758 [AMM 1-346-3]. Se repuso en el mismo teatro del Príncipe el 1 de octubre de 1762 y también en el Príncipe, el 6 de mayo de 1777.

Fuentes: Hay varios ejemplares en la BN: BN Mss. 18078, folios 3r-56v) y BN Mss. 15347. El ejemplar BN Mss. 18078, como se ha dicho anteriormente, es un manuscrito de Nicolás González Martínez que contiene varias comedias. El ejemplar con signatura BN Mss. 15347 es un manuscrito encuadernado de la colección de Agustín Durán. No contiene indicaciones escénicas y el texto sigue el del otro manuscrito, aunque con leves variaciones. En la portada consta el título y «de Antigua», además del nº12 en el margen superior derecho y un poco más abajo 182, a lápiz y medio borrado.

Se conservan también partituras en la BHM, con signaturas: Mus 22-11 y Mus 22-11, bis. El ejemplar Mus 22-11 contiene la versión del compositor Antonio Guerrero: «Música nueva con violines y trompas en la comedia intitulada *No siempre es cierto el destino* compuesta por el sr. Antonio Guerrero. 1756.» La ficha de la BHM especifica, y he comprobado que es así:

Plantilla: S, T, Coro (S,S,S,T)

La copla del acto 1º está compuesta por Herrando [José Herrando], como indica la parte de apuntar y la parte de violín 1º

En la parte del violín 1º consta: «Violin Primero obligado en la Copla de la Sra. Catuja» [Catalina Pacheco]

Partes: Violin 1º [en la Copla del acto 1º] (2 h.); Violin 1º (7 h.); Violin 1º y oboe (7 h.); Violin 2º (2 copias (7 h., 7h.); Trompa 1ª (4 h.); Trompa 2ª (4 h.); Violon (7 h.); Contrabajo (7 h.)

La signatura Mus 22-11, bis, contiene otra versión anónima de 1777. Perteneció a la compañía teatral de Manuel Martínez. Contiene la música para coro, clave y las partes del Violin Primero (1 h.); Violin Segundo (2 copias (1,1 h.)); Oboe Primero (1 h.); Oboe Segundo (1 h.); Trompa Primera (1 h.); Trompa Segunda (1 h.); Contrabajo (1 h.)

Fuentes de la trama: El historiador griego Herodoto es la mayor fuente de información sobre el

rey de Media, Astiages, confirmada después por los descubrimientos arqueológicos. Era hijo de Ciáxares y fue destronado en 550 a. C. por el rey persa Ciro II el Grande. Su hija Mandane estuvo casada con el rey persa Cambises I. La obra sigue la historia de Herodoto: Astiages tuvo un sueño en el que el hijo de Mandane y Cambises, Ciro, le destronaba. Ordenó a Harpago asesinar al joven, pero éste lo encomendó al pastor Mitradates, quien lo crió como un hijo. A la edad de diez años, abuelo y nieto se entrevistaron y Astiages sospechó la verdad. Dejó que Ciro volviera con sus padres y a Harpago le sirvió la carne de su propio hijo. Harpago se vengó convenciendo a Ciro, cuando creció, de que se rebelase contra su abuelo, y así lo hizo con todo el ejército persa. Harpago, que lideraba el ejército meda, también traicionó a Astiages y ambos ejércitos unidos marcharon a Ecbatana, la capital. Años después Cresos, rey de Lidia, intentó vengar a su yerno Astiages, pero fue derrotado y Lidia añadida a los dominios de Ciro II el Grande. Astiages significa en griego «saqueador de ciudades».

Como en muchas de sus obras, los temas tratados son la tiranía, y la sucesión de la mujer o de extranjeros en el gobierno. También hay una defensa de las mujeres, la maternidad y la fidelidad femenina. A su vez, constantemente se apela a la razón y se rechaza la sinrazón, en sintonía con el espíritu ilustrado.

Reparto:

Cambises, galán.

Artemidoro, galán.

Antenor, galán.

Astiages, barba.

Arbaces, barba.

Alceo, pastor.

Sorane, pastor.

Mitridates, pastor.

Mandane, dama.

Emira, dama.

Zurrón, pastor rústico.

Zamarrilla, pastora.

Lirón, criado.

Acompañamiento de damas.

Acompañamiento de soldados y pastores.

Música.

Xafa (¿?).

Argumento.

Primera jornada: En Persia, los pastores van al templo de Jove dando vítores al rey de Media, Astiages. Cambises, de pastor, sin embargo, va profiriendo gritos de que es un tirano. Arbaces le templa para que salve la vida. Astiages ha recibido una carta en la que se le dice que Ciro vive. Mandane quiere suplicar al rey, su padre, por su esposo ausente, Cambises, príncipe de Persia, pero él le anuncia que ha decidido casarla con el que ha elegido como heredero de Media. Antenor pretende parar la tiranía del rey esparciendo el bulo de que Ciro vive y presentando a un joven pastor como tal, por el bien del reino. Mitridates obliga a su hijo Alceo a besar la mano del rey. Mandane siente un amor inusitado por él. Cuando todos se van, sale Cambises furioso. Cuenta a Arbaces cómo, cuando era feliz con su esposa encinta, el rey de Asiria Menodae ataca Media. Cambises va a la guerra y derrota a Menodae. Mientras, Astiages manda matar a Ciro y, cuando vuelve Cambises victorioso y aclamado, siente envidia y manda apresarlo. Consiguió escapar y lleva quince años vagando. El rey busca a Arbaces y le pregunta con engaño si mató a Ciro. Cuando éste dice que no, sin revelarle quién es ahora, le lleva preso. Cambises salva a Artemidoro, príncipe de Lidia, de ser derribado por su caballo. Después se entera de que viene a casarse con su esposa Mandane. Se retira sin aceptar una recompensa y Artemidoro sale al encuentro de Mandane. En esto llega Antenor y cuenta que Ciro vive. Mandane sabe internamente que Ciro es el joven pastor que la perturbó. Ciro, solo, sufre porque está enamorado. Emira, que le ha escuchado escondida, le pregunta y acaba declarándosele. Ella le cuenta que él es Ciro. Se oyen voces aclamándole. Arbaces descubre que Astiages ha matado a su hijo. Se presenta Sorane como Ciro. Antenor cuenta una historia inventada, pero Alceo se proclama Ciro. Astiages manda a Artenor vigilar a ambos mientras se descubre la verdad. Artemidoro renuncia al matrimonio con Mandane, pero Astiages le promete que será suya. Arbaces cuenta a Cambises que su hijo está vivo y ambos se prometen vengarse de Astiages.

Segunda jornada: Empieza con el anuncio de la boda de Artemidoro y Mandane. Arbaces dice a Mandane cómo logró salvar a su hijo pero, cuando está a punto de revelarle cuál de los dos es, llega el rey. Más tarde, el rey duerme y Cambises está a punto de matarle cuando le detiene Mandane. Se produce cierta confusión y Cambises huye. El rey intenta de nuevo sonsacar a Arbaces, quien sigue manteniendo el secreto. Llegan los dos presuntos Ciros con Artenor y se plantea la cuestión de la sucesión. Como Emira reconoce que ella no sabe si Alceo es realmente Ciro, deciden que el verdadero es Sorane. Astiages finge que le acepta y le da la mano de Emira. Emira le rechaza a

solas. Alceo y ella tienen una escena de amor y celos. Lirón confiesa a Zurrón que, aprovechando el matrimonio de su amo, quiere casarse con Zamarrilla. Zurrón, a pesar de que Zamarra es su mujer, le da el recado. Arbaces confiesa a Mandane y Alceo que son madre e hijo. Cambises ve cómo se abrazan y confunde la escena. Tras una escena de celos, Mandane revela la verdad a Cambises y Alceo cuando están a punto de matarse. La jornada acaba con una escena de júbilo familiar.

La tercera jornada comienza con el planteamiento de todos los enredos: Mandane disimula lo que sabe, y Artemidoro cree que acepta casarse con él y a Sorane como hijo, etc. Alceo va a declarar la verdad a Emira pero le detiene Sorane, que enseguida es llamado por el rey. Cambises duda de que Alceo sea su hijo y monta una escena de celos a Mandane hasta que llega Arbaces y le confirma la verdad. Mandane se enfada porque haya creído a Arbaces y no a ella y le dice adiós para siempre. Cambises suplica y se arrastra hasta que ella cede. Artemidoro lo ve todo escondido y sale enfadado. Cambises le revela quién es y Artemidoro le promete ayuda. Como Artenor escucha escondido, Mandane rechaza a Alceo para protegerle y éste queda en gran confusión. Zurrón le pide consejo para mandar a Zamarrilla. Él le rechaza y se encuentra con Emira. Ambos piensan que su amor es imposible ahora. Alceo riñe con Sorane y Antenor, y les detiene Astiages. Artemidoro reprende a Astiages por atentar contra su honor ofreciéndole a Mandane, ya casada con Cambises, injustamente desterrado. Le perdona si se muestra amigable con Cambises y Ciro (le insta: «ceda el horror temerario / a la razón»), si no lo hace, le amenaza con combatirle. Llega Cambises aclamado por el pueblo, y Antenor le pide perdón. Astiages quiere matar a Arbaces, Cambises y otros van contra Astiages pero Alceo le defiende porque no quiere ser impío como su abuelo, sino humano. Astiages nota una mudanza interior y pide perdón a todos. Artenor confiesa que su intención fue parar las sinrazones del tirano. Zurrón y Zamarra acaban juntos.

La tragedia anunciada es menos sucedida que esperada, o cumplir lo que ofrece el hado.

Representaciones: Esta comedia «de asunto griego con música y canto» fue estrenada el 12 de mayo de 1762 en el Teatro de la Cruz (Andioc y Coulon, 1999: 863). Se puso el sainete lírico: *La residencia de las tonadillas*, con música de Luis Misón.

Fuentes: Se conserva un ejemplar en la BN. Se trata del volumen ya mencionado Mss. 18078, ff. 181r-252v. La comedia parece autógrafa de Nicolás González Martínez, y está escrita en el año 1762. Hay otro ejemplar en la BHM con signatura Mss. Tea 1-41-2, que consta de dos copias. El apunte 1-41-2 B, también parece autógrafo de Nicolás González Martínez, aunque está escrito en letra pequeña y con numerosas tachaduras, sin firma ni rúbrica. Contiene anotaciones de maquinaria

en letra de un tamaño grande. Al final de la tercera jornada hay censuras de 4 de mayo de 1762 y licencia de don José Armendariz y Arbe, en la que consta de manera inequívoca la autoría:

Por la presente, y por lo que a nos toca damos licencia para que se pueda representar la comedia antecedente titulada: *Cumplir lo que ofrece el hado*. Su autor don Nicolás González Martínez, mediante que de nuestra orden ha sido vista y reconocida, y parece no contiene cosa alguna opuesta a nuestra santa fe y buenas costumbres.

En el apunte 1-41-2 A, aparece el reparto, aunque escrito en otra letra. Dentro de la primera jornada, hay un cuadernillo suelto, en parte autógrafo de Nicolás González Martínez: «Guión de música en *Cumplir lo que ofrece el hado*». En la última hoja del cuadernillo, por la parte de atrás y escrito boca abajo, se lee: «*La quisicosa*, nueva folla y novela en comedia». Me pregunto si será el título de una obra desconocida de Nicolás González Martínez, aunque de momento no he encontrado el texto de esta obra. El título: *Es la quisicosa nueva, folla y novela en comedia*, aparece listado en el Tomo II de Teatro Nuevo Español, de 1800.

La signatura de la música, que se conserva en la BHM, es Mus 64-26. Constan los nombres de las cantantes: Gran^a. [María la Chica, la Granaína], Mariana [Alcázar], Guz^a. [María de Guzmán]. También se cita a Miguel de Ayala, aunque sin parte. (Íncipit textual: «Chi, chi, chi» (obertura saynete, allegro assai, 4/4, xF, con acotaciones escénicas); «Idolo del cor mio ardo per voi di amor e senpre» (minue andantino, Mariana, 3/4, xF); «Ven himeneo, ven y enciende la tea» (A 4º, presto assai, 2/4, xFC); «Los cortejos del día si han de ser finos, han de ser tan marciales como rendidos» (coplas (seguidillas), andantino, 3/4, xF) Partes: Violin Primero (2 h.); Violin Segundo (2 h.); Oboe Segundo (2 h.); Trompa Primera (2 h.); Trompa Segunda (2 h.); Bajo (2 copias (2,2 h.)). Al final de las partes, la siguiente indicación: «Sigue la tonadilla a 3».

Fuentes de la trama:

Clystenes está basado en Clístenes (570 a 507 a. C.), hijo de Megacles II, quien introdujo la democracia en Atenas, a pesar de la oposición de la oligarquía. Reconstruyó el sistema político ateniense y fue uno de los principales legisladores de la antigüedad. Creó las bases de un estado basado en la isonomía o igualdad de los ciudadanos ante la ley, e introdujo la institución del ostracismo para evitar la vuelta a la tiranía.

Reparto. Según Tea 1-41-2 A.

Argenis sra. Franca Muñoz.

Aristrea	sra. Rosa
Lisidas	sra. Mariana.
Cuajada	Sra. María de la Chica.
Una dama y pastora	Sra. Guzman.
Dama y pastora.	Sra. Autora.
Idem.	Sra. Garcesa.
Idem.	Sra. Orozco.
Atheneo	García.
Megacles	Martínez.
Polidoro	Nabas.
Camilo	Callejo.
Clístenes	López.
Periandro	Galván.
Requesón	Ayala.
Mastín	Coronado.

Soldados, pastores y voces: Esteban, Capa, Ambrosio, Ramón, Olmedo y Caballero.

Argumento.

Jornada primera: Atheneo es el rey de Creta y ese día va al templo para nombrar príncipe a su hijo Lisidas. Polidoro intenta matar a Megacles, rey de Atenas, de incógnito, por haber pisado el bosque sagrado, pero le detiene Lisidas. Megacles cuenta a Lisidas que es un embajador de Megacles que viene a ajustar sus bodas. Aunque Polidoro intenta de nuevo prenderle, Atheneo le perdona por los ruegos de Lisidas. El rey quiere impedir el enamoramiento de Lisidas y Argenis, y le anuncia que viene un rey con una princesa para él. Megacles y Aristeia se encuentran. Se conocieron y enamoraron en Sidón, patria de Aristeia, y cuando Megacles tuvo que irse, prometiendo volver, su padre Clystenes la prometió a Atheneo para Lisidas, motivo por el que está en Creta. Periandro, embajador, en el pasado ayudó a pacificar Sidón. Lisidas y Clystenes sienten algo raro al conocerse. Clystenes se acuerda de cómo dejó a su hijo Filión, mellizo de Aristeia, en el bosque de bebé y que cuando fue a dar sepultura al cadáver, había desaparecido. Polidoro, por su parte, está enamorado de Argenis. Atheneo obliga a Argenis a irse lejos, pero ella y Lisidas se ven y éste decide oponerse a la voluntad de su padre. Megacles se alegra de que Lisidas no quiera a Aristeia. Cuando presentan a Lisidas y Aristeia, se abrazan y ambos sienten algo extraño. Argenis se abalanza furiosa. Atheneo se enfada porque, al haber sido encontrada en los bosques cuando era un bebé y haber sido educada por él, ella cree que puede aspirar a la mano del príncipe. La expulsa y acaba la jornada.

Jornada segunda: Lisidas revela a Polidoro que no va a obedecer a su padre y, por lo tanto, no se casará con Aristeia. Requesón le pide permiso para galantear a Argenis, que ahora es pastora. Polidoro se encuentra con Argenis, que finge quererle para acabar con el rey tirano. Polidoro le da un memorial mortífero para que lo entregue al rey. Sigue una escena de celos entre Lisidas y Argenis con intervenciones chuscas del gracioso. Más tarde, cuando están todos, Lisidas hace creer a Megacles que no quiere ya a Argenis, lo que le llena de sufrimiento por Aristeia. El rey quiere que se celebren las bodas esa misma noche y Lisidas reconoce que ama a Argenis. Atheneo le dice que no merece ser príncipe pues antepone sus afectos al gobierno. Le cuenta que su hermano era rey pero no tuvo sucesión y, como la viuda y él eran aspirantes al trono, mató a la reina para evitar la guerra civil y él fue coronado. Un día, tras pelear con un león, encontró una barca con un niño dentro: Lisidas. El oráculo le animó a tenerle por hijo. Lisidas, a solas, discurre que si el hado lo ha dispuesto, debe amar a Aristeia. Argenis oye en parte y se pelean. A la vez, canta Aristeia, y Argenis cree confirmado el abandono de Lisidas. Llega el rey y le da el memorial envenenado, pero éste pide a Lisidas que lo lea. Él recuerda las palabras que oyó pronunciar antes a Argenis y descubre lo que contiene pero no quiere descubrirla. Argenis se lo arrebató para que no muriera, finalmente Polidoro llega y lo rompe. Requesón está convencido de que se va a casar con Argenis. Lisidas confiesa a Megacles que va a casarse con Aristeia y le pide que la transmita su afecto, cosa que hace porque le debe la vida. Sucede una escena cantada entre Lisidas y Aristeia. Clystenes y Atheneo preparan las bodas, en las que se celebrarán unos juegos olímpicos. Cuando queda solo Clystenes, pregunta a los dioses si el joven Lisidas será su hijo Filinto. Se oye la música de bodas, y Requesón pretende casarse con Argenis, pero Argenis intenta matarse delante de todos. A Atheneo le afecta de forma misteriosa ver a Argenis con el puñal. Lisidas le quita el puñal y sin querer hiere en la mano a Clystenes.

Tercera jornada: todos van al templo a ver qué dice el oráculo tras los acontecimientos con los que finalizó la segunda jornada. Lisidas quiere casarse con Aristeia y confiesa que siente un gran amor por Clystenes. Argenis lo oye a escondidas y se enfada. Requesón se extraña de que una fregona aspire a casarse con el príncipe. Mastín requiebra a Cuajada y Requesón, que lo escucha, quiere molerlo a palos. Salen del templo los otros y cuentan que el simulacro ha dicho que Lisidas y Aristeia no deben casarse, sino que Clystenes debe entregar a Aristeia a quien gane los juegos olímpicos. Lisidas se casará con alguien de sangre real que a su tiempo descifrá el sacerdote Periandro. Todos, hasta Requesón, quieren participar en los juegos. Al rey se le desboca el caballo y Lisidas le ayuda. Llega Camilo, embajador de Megacles, anunciando que éste viene con la flota para que Clystenes entregue lo que prometió. Lisidas cuenta a Megacles (Artenor), que teme a Megacles en la carrera. Llega Aristeia y llama por su nombre a Megacles. Dice que cree que puede

ganar los juegos pero el general Camilo lo puede estropear todo con sus amenazas. Lisidas descubre entonces que Artenor es Megacles, y éste le promete que correrá por él. Gana la carrera y creen que ha sido Lisidas. Polidoro quiere matar a Atheneo, pero Lisidas le defiende, Clystenes se pone delante y Lisidas le hiere. Periandro revela que el oráculo ha dicho que Lisidas es Filinto, y Argenis es la hija de Adomeneo y sobrina de Atheneo. Así se cumple el hado. Se casan Aristeia y Megacles, Argenis y Lisidas y Cuajada y Mastín. Requesón queda desaparejado y verdaderamente no tiene intención de casarse.

Dar honor el hijo al padre y al hijo una ilustre madre.

Representaciones: Según Andioc y Coulon (1999: 688), la comedia de Nicolás González Martínez se estrenó en el teatro de la Cruz del 22 al 27 de noviembre de 1769, por la compañía de María Hidalgo. Las recaudaciones fueron, respectivamente, de 3.787, 3.610, 2.204, 1.332, 2.672 y 1.780 reales. Los estudiosos franceses señalan el estreno, junto a la comedia, del sainete anónimo *Las cien novias en careo*. Desconozco si podría ser también de Nicolás González Martínez. Según Kleinertz (2004, II: 41), la música del texto de Nicolás González Martínez fue de Esteve y Grimau.

La obra tuvo numerosas reposiciones. En el mismo teatro de la Cruz, unos meses después, por la misma compañía, del 15 a 18 de febrero de 1770. El sainete anónimo estrenado en esta ocasión fue *El remedo de los cómicos y tío Chivarro al revés*. Las recaudaciones fueron similares a las del estreno: cerca de los 2.000 reales diarios. Del 30 al 31 de mayo de 1776, en el teatro de la Cruz, por la compañía de Manuel Martínez. Del 24 al 26 de enero de 1780 en el Coliseo del Príncipe, por la compañía de Juan Ponce. Las obras cortas que acompañaron las funciones fueron el entremés: *El padre confiado* y el sainete: *El carnaval (El baile de carnaval)*. El 11 de mayo de 1787 (solo duró un día), en el coliseo del Príncipe, por la compañía de Manuel Martínez. Completaron la fiesta la tonadilla nueva: *Las esperanzas pagadas* y el sainete: *La boda del guarda*. Así consta en AV 1-390-2 y 1-391-2. El *Diario de Madrid* anuncia también *Los payos y los gitanos*, según nota 3 de la temporada 1787-88 de Andioc y Coulón. Del 12 al 16 abril de 1788 en el coliseo de la Cruz, por la compañía de Martínez, con el sainete: *Perico el empedrador*. El 24 y 25 de noviembre de 1789, en el coliseo de la Cruz, por la compañía de Martínez, con el sainete: *El Farfulla de las mujeres*.

Hay numerosas críticas periodísticas de la obra. A. Coe, en su *Catálogo* recoge los anuncios de 11-12 mayo 1787. Se anuncia como tragicomedia en el *Memorial literario*. También se anuncia

la reposición en el teatro de la Cruz en 1788, y la de 1789 en el mismo teatro en el *Diario de Madrid*. En concreto, en el *Memorial Literario* se dice:

En esta tragi-comedia parece por el contexto que su trama es regular en tiempo; pero es tal el cúmulo de lances, batallas, encuentros, que requiere algunos meses su ejecución. La solución no recae sobre ninguno de los héroes [...] sobra el poderoso ejército que sitiaba el castillo, donde se encerraba Amintas, o más bien estas numerosas tropas no son bastantes a combatir un pequeño número de rebeldes.

Fuentes: Hay un ejemplar en la Universidad de Sevilla Ms. A 250/082 (2). En la BN se conservan varios manuscritos con signaturas: Mss. 14939 -microfilmado con signatura BN mss. MICRO/11046-, BN ms. 16.115 y BN. ms. 16.192. Todas las copias de la BN son del año 1773, según figura. En el Instituto del teatro hay otro ejemplar: CLXVI-4. Estos tres últimos ejemplares y sus signatura constan en la BAE del siglo XVIII.

El ejemplar BN Mss. 14939, está fechado en Madrid en 1773 y consta de 89 hojas de distintas manos. En el margen superior derecho de la primera hoja está escrito: «2º Apunte. Rosales», es decir, que es el segundo apunte y quien lo escribió y/o utilizó se apellidaba Rosales. Hay ligeras discrepancias en el manuscrito de Sevilla y éste de la BN, que tienen que ver, sobre todo, con indicaciones escénicas: vestuario, gestuación, movimiento, etc. Como segundo apunte que es, contiene indicaciones precisas sobre entradas y salidas de personajes. La fecha de 1773 consta al final de la comedia.

El ejemplar Mss. 16115 es un manuscrito encuadernado, de distintas manos. Empieza por la página 139, así que en origen es posible que estuviera en un volumen junto a otras obras. Otra paginación empieza por 1, tachado arriba de la primera página: «Se toca todo y los atajos menos Artabano». La letra es parecida a la de Nicolás González Martínez, pero la rúbrica al final de la primera y segunda jornadas no es la suya. Es anterior al ejemplar de la Universidad de Alicante porque, aunque es idéntica en el texto, en la de Alicante aparecen tachadas algunas palabras que están en el Ms. 16115, y también hay otras añadidas. Contiene alguna indicación escénica, pero no demasiadas, en las dos primeras jornadas, y no presenta tachaduras. La tercera jornada, de otra mano, contiene alguna indicación escénica más y también indicaciones para eliminar texto en la representación. Posiblemente, la primera y segunda jornadas han sido escritas por la misma mano que BN 14939.

Finalmente, el Ms. 16192 se trata también de un apunte de teatro, como los anteriores, de distintas manos y encuadernado. Contiene indicaciones de supresión de texto y escénicas. El texto es el mismo que el del resto de ejemplares. En la segunda y tercera jornadas consta que es un tercer apunte. En la portada de la tercera jornada está indicado un nombre que aparece a menudo en los apuntes: «Arenas».

También se conserva un ejemplar de la música en la BHM, con signatura Mus 25-22. La ficha de la BHM explicita:

Parte de clave en la comedia *Dar honor el hijo al padre* [Música manuscrita] / Del Sr. Esteve ; [texto de Nicolás González Martínez]. La parte de clave lleva el texto de la comedia, excepto el de la tercera jornada que sólo lleva copiada la música (plantilla como las anteriores: «a 4º»; compás de 2/4, allegro, re mayor).

Contiene la música para las tres jornadas de la comedia *Dar honor el hijo al padre, y al hijo una ilustre madre*, de Nicolás González Martínez. En portada a lápiz: «2».

Íncipit textual: 1ª jornada: «Al Padre del día que ilustra la tierra, da vida a las plantas» (preludio a 4); «Pues de Apolo consigue consuelos favorable» (preludio a 4); Jornada 2ª: «Aunque inspiren los hados ceños y rabias Señor, disipar sabe el cielo» (a 4)

Partes: Clave (11 h.); Violin primero (2 copias (3,2 h.)); Violin segundo (2 copias (4,4 h.)); Oboe primero (3 h.); Oboe segundo (3 h.); Trompa primera (3 h.); Trompa segunda (3 h.); Violon (5 h.)

Fuentes de la trama: En la *Cartelera* de Andioc y Coulon figura una ópera (*melodrama armónica*) anónima, cuyo texto se ha perdido, con título *Dar honor el hijo al padre*, que se estrenó en el Príncipe en 1736, del 31 de enero al 14 de febrero, recaudando cada día cantidades entre: 3966 y 5820. Los mismos estudiosos señalan (1999: 896, nota 187): «Cotarelo (*Orígenes...*, p. 71) intitula la obra *Dar el ser el hijo al padre* en la misma fecha; también Barb. (14004 nota 4)». No sabemos, por lo tanto, si esta obra de Nicolás González Martínez es una exornación de la ópera anterior, de 1736, a la que se refieren Andioc y Coulon, o si precisamente esa obra anónima es la primera obra de Nicolás González Martínez.

Otra ópera que podría haber inspirado el título de la comedia es *Dar el ser el hijo al Padre o Artajerjes*, el *Artajerjes* de Metastasio, con música de Coradini. Según Kleinertz fue estrenada por Cerquera en el Príncipe el 1 de enero de 1736, es decir, en el mismo mes que la anterior. Esta ópera de Metastasio fue estrenada con música de Leonardo da Vinci en Roma en 1730, según Kleinertz (2004, II: 41). Según Andioc y Coulon, el 1 de enero estaba la compañía de San Miguel en el Príncipe, continuando las representaciones de *Los celos de San José*, que empezó el 25. Sin duda se refiere Kleinertz a la misma, estrenada el 31 y no el 1 de enero.

La trama de la comedia de Nicolás González Martínez se basa libremente en un capítulo de la historia antigua. Cleonice, la reina protagonista de la trama, es la viuda de Eumenes, rey de Persia. El Eumenes histórico fue un general y erudito griego cercano a Filipo II y su hijo Alejandro Magno. Empezó como secretario privado de Filipo, pasó a ser general y a emparentar con la familia real, y llegó a ser uno de los diáconos sucesores de Alejandro. De hecho, fue nombrado gobernador de Capadocia desplazando a Ariarates I de Persia quien, debido a haber luchado junto a Darío durante la invasión macedónica del imperio persa, en 331 a. C., había conservado cierta independencia hasta entonces. Tras la batalla de Ipso, en el 301 a. C. Ariarates II, hijo de Orofernes e hijo adoptivo de Ariarates I, fue reconocido como gobernador y fundó una nueva dinastía. La mujer con la que se casó Eumenes fue Artonis, hermana de la reina Barsine⁷, esposa de Alejandro Magno e hija de Artabazo II, sátrapa de Frigia. La Cleonice de la trama está inspirada en la trama de la ópera seria *Demetrio*, de Metastasio, estrenada el 4 de noviembre de 1731, con motivo del cumpleaños del emperador Carlos VI de Austria, escrita por Metastasio en su etapa como poeta oficial del Emperador de Austria y musicada por Antonio Caldara, maestro de capilla de la corte imperial de Viena. Las fuentes de esta ópera fueron la *Geografía* del historiador griego Estrabón, y los trabajos de Diodoro de Sicilia. En 1763, los compositores italianos Ferdinando Bertoni, Galuppi y Giardini, retomaron el libreto y compusieron un pastiche titulado *Cleonice, reina de Siria*, estrenado en el King's Theatre en el Haymarket de Londres el 26 de noviembre. El 8 de enero de 1785 se estrenó en el mismo teatro un nuevo pastiche titulado *Demetrio*, de Bertoni, con libreto de Carlo Badini. En la trama del *Demetrio* de Metastasio, Cleonice es la hija de Alejandro Balas, usurpador del trono de Siria tras expulsar a Demetrio. Reconocida como reina a la muerte de aquél, es forzada por el pueblo a elegir marido, pero consigue dilatar la elección y esperar hasta el último momento la llegada de su amado Alceste, en realidad Demetrio II, hijo del expulsado rey Demetrio de Siria. De este modo se restituye la corona al legítimo rey.

En cuanto al resto de personajes, casi todos los nombres están sacados de la historia antigua también: Artabano II fue rey del Imperio parto del año 10 al 38. Otro Artabano, cortesano de Jerjes, lideró la conspiración que asesinó a Jerjes. Existen muchos Ariobarzanes, pero seguramente la obra se inspira en Ariobarzanes, sátrapa de Persia que casi logra derrotar a Alejandro Magno en 331 a. C. Darío estaría inspirado en Darío III, quien precisamente nombró a Ariobarzanes sátrapa de Persia,

⁷ Según Plutarco, en *Vidas paralelas*: «Barsine había sido instruida en griego, tenía un temperamento dulce y descendía de la realeza, con buenas cualidades. Esto unido a los consejos favorables que recibía de su general Parmenión, hicieron que Alejandro pensara en Barsine como la mujer más agradable e ilustrada a la que podía unirse» [en línea].

cargo que antes no existía. Amintas es un nombre común entre los macedonios, pero el de esta comedia puede estar basado en un oficial macedonio del ejército de Alejandro Magno -Amintas, hijo de Andrómenes- que fue acusado de traición junto a sus hermanos y Filotas en la llamada Conjura de los Pajes, si bien supo defenderse y fue declarado inocente. Arsés (Artajerjes IV), rey de Persia, hijo pequeño de Artajerjes III, llegó al trono después de que su padre y parte de su familia fuese asesinado por el eunuco Bagoas, quien después lo asesinó y puso en su lugar a Darío III, que a su vez sería derrotado por Alejandro Magno. La *Anábasis de Alejandro Magno o Las campañas de Alejandro* de Flavio Arriano es la fuente más importante sobre la historia de las conquistas de Alejandro Magno. Cambises I fue el padre de Ciro I o Ciro el Grande, fundador del imperio persa y considerado como el rey ideal. Así aparece en la *Historia* de Herodoto.

Según Josep Pascual (2008), hubo muchísimas óperas en el XVIII, y alguna en el XIX, que siguieron el libreto de Metastasio. En concreto, aparece una en Madrid titulada *Por amor y lealtad recobrar la Majestad*, con libreto de Vicente de Camacho y música de Mele. En Andioc y Coulon (1999: 817) esta ópera aparece con el título: *Por amor y por lealtad recobrar la magnitud, Demetrio en Siria*. Según los estudiosos franceses, la labor de Camacho se limitó a la traducción. Se estrenó en la Cruz el 31 de enero de 1736 y se repuso en el mismo teatro el 15 de noviembre de 1738.

Si la ópera desconocida estrenada en Madrid cinco años después del estreno de *Demetrio* en Austria estaba inspirada en parte de la trama de esta ópera de Metastasio, entonces el 31 de enero de 1736 se habrían estrenado en ambos teatros de Madrid dos obras con idéntica fuente. Sin embargo, la fuente de la nueva obra de Nicolás González Martínez (en caso de serlo) pudo ser el pastiche inglés de 1763, aunque, la comedia de Nicolás González Martínez mezcla motivos cristianos con los de la historia antigua. Quizás por estrenarse en fechas próximas a la Navidad, Cambises se presenta como un pequeño Jesucristo: a pesar de su juventud es bueno en el más amplio sentido de la palabra, no piensa mal de nadie y no quiere que castiguen a los traidores pues considera que también son sus vasallos y, por tanto, sus hijos. Cuando tiene que irse disfrazado dice que elige «ser pastor, porque de un rey / ese ha de ser el oficio». En la obra se nota el cambio estético producido en la década de los sesenta: hay mucha menos participación de los graciosos, y en concreto de la tercera dama, Ensalada, que apenas interviene. Y se trata un tema candente, el del gobierno de las mujeres y, sobre todo, de los extranjeros.

Un personaje llamado Ariobarranes aparecerá en 1776 en la comedia de magia *En vano el poder persigue cuando ampara la deidad y Mágica por su esposo -o Mágica pitonisa-* (BMM 1-

112-2). Álvarez Barrientos escribe sobre cómo en esta comedia: «se presenta este enfrentamiento de posturas contrarias ante el gobierno. Nicandro es príncipe, y aunque se le califica de fiero, es muy juicioso, y no sigue los vaticinios de los dioses, como sí hace el príncipe del Ponto, Ariobarranes, que ampara sus excesos en ellos». Quizás esta comedia anónima tome el personaje de la de Nicolás González Martínez, teniendo en cuenta que muchas veces en los libretos se confunden los nombres Ariobarzanes y Ariobarranes.

Reparto. (Lo completo teniendo en cuenta todos los manuscritos).

Cleonice, Reina de Persia. 1ª

Delmira, Princesa de la real sangre. 2ª

Sirene, Dama. 4ª

Ariobarzanes. Barba.

Ensalada, zagala. 3ª

Ariobates. 2º Barba.

Darío, Príncipe de Lidia. 2º.

Artabano. 1º galán.

Arsés, Príncipe de Media. 4º.

Amintas, Magnate de Persia. 3º.

Cambises (Cambices), Rey niño de Persia. Niño.

Gazpacho, pastor. Gracioso.

Arsindo. 5ª.

Lidoro.

Acompañamiento de soldados y pastores.

Argumento.

Primera jornada: Cleonice, hija de Ariodemo -rey de Lidia-, reina regente de Persia, viuda de Eumenes (hijo de Artajerjes, asesinado por su hermano Neobarzanes por error cuando volvía de una batalla en Frigia y trataba de entrar embozado en la habitación de su esposa) y madre del futuro rey Cambises, descendiente de Ciro el Grande, tiene previsto ir al templo del Sol a hacer ofrendas. Ariobarzanes (hijo de Jerjes y hermano del rey de Batria) y Amintas, dos de sus cortesanos, planean destronarla. Amintas quiere vengarse porque la reina no hace caso a sus pretensiones amorosas. Artabano, hijo del primero, escucha la traición escondido y decide hacer llegar un papel a la reina para avisarla, porque está enamorado de ella -y ella de él, sin que ninguno de los dos sepa que es correspondido-. El hermano de Cleonice, Darío, va a llegar a la corte acompañando al pretendiente

de la reina, Arces, rey de Media, con quien pretende casarla contra su voluntad. Artabano deja el papel para la reina en el suelo por donde va a pasar. Ariobarzanes y Amintas planean instigar en la plebe el pensamiento de que Cambises no es hijo de Eumenes, sino de su hermano Neobarzanes, y que por dicho motivo éste dio muerte a su hermano. Artabano salva a Darío, que está sujeto a un tronco en el Eufrates tras haber naufragado todo su séquito. Se hace pasar por un mercader hasta que pueda hablar con Ariobates, antiguo embajador del padre de Cleonice, ahora su fiel vasallo, que es el único que le conoce. La reina descubre el papel. Arsés y Darío se encuentran, aunque Darío sigue sin querer descubrir quién es, y finalmente se presentan a la reina en el momento en que está a punto de celebrarse la ceremonia en que los nobles juran vasallaje al futuro rey Cambises. Cuando está a punto de hacerlo Ariobarzanes, Amintas solivianta a los guerreros persas para que declaren legítimo rey a Ariobarzanes y a su hijo Artabano. La jornada acaba con el inicio de una batalla, que continúa en la segunda.

Jornada segunda: Ariobarzanes lucha por la reina para disimular, y no se atreve a decirle a su hijo lo que quiere de verdad. Cleonice declara que confía en ambos y Artabano cree que su padre es leal. Se les une Cambises con Darío y Ariobates, que le han salvado de Amintas, quien quería matarle. Darío se hace llamar Arsidas. Se dan cuenta de que Amintas tiene más soldados, y la reina piensa por un momento entregarse para salvar a su hijo, pero le repugna demasiado la idea. Arsés confía en que su ejército llegará a tiempo. Delmira está enamorada de Artabano, así que, al encontrarse solos, tiene lugar un diálogo que éste no entiende y que Sirene le desvela. Ariobarzanes aconseja a la reina que Cambises huya disfrazado. Tras muchas dudas, la reina le viste de pastor y accede a que Ariobates lo lleve con Gazpacho. Arsidas (Darío) anuncia que Amintas se dirige al mismo sitio que van los pastores. Enseguida llega Gazpacho diciendo que le han quitado al muchacho (el público sabe que Ariobarzanes lo ha preparado). Artabano y Darío van en su búsqueda. Amintas llega con Cambises al gabinete de la reina, donde está ya Ariobarzanes. Pretenden convencerla para que jure por escrito que Cambises no es hijo de Eumenes. Ella se niega a hacerlo y Amintas se lleva a Cambises. La segunda jornada acaba con la reina presa de la desesperación.

Tercera jornada: La reina encomienda a Ariobarzanes -en quien confía-, junto a Artabano, la misión de ir a mediar con Amintas. Ariobates descubre a la reina que Arsidas es en realidad su hermano Darío. Él le cuenta que su ejército de lidios, capitaneado por Filotas, está próximo. Artabano sorprende desde el bastidor el abrazo de los dos hermanos y se confunde sobre su sentido. El matrimonio de Graciosos, Gazpacho y Ensalada, discurren quién debe pagarles el vestido que prestaron a Cambises. Escuchan escondidos la entrevista entre Ariobarzanes y su hijo con Amintas y su amigo Arsindo, a quien le repugna la traición y quiere abandonarle. Aquí Artabano se da cuenta de que su padre es un traidor y lo repudia. Amintas apresa a Artabano, pero Arsindo le dice en un

aparte que él sigue la causa de la reina. Los pastores van a palacio a contar lo que han visto. Ariobarzanes se arrepiente de lo que ha hecho cuando escucha las razones de su hijo. En el palacio se enteran de que los soldados que Amintas creía suyos son en realidad los lidios que vienen a ayudar a la reina y que están destruyendo el castillo donde se había refugiado Amintas. Van la reina y sus parciales allí, y liberan a Cambises. Persiguen a Amintas, y Ariobarzanes le insta a pedir perdón, como hace él. Como no quiere, le mata, acto que le restituye el honor, según el resto. Cleonice da su mano a Artabano. Arsés se casa con Delmira.

Citada en: Aguilar, 1993, 314. Borque, 1984-1988, 134. Herrera, 1993, 225.

COMEDIAS

La impiedad y la traición ceden a la compasión.

Representaciones: En la *Cartelera* de Andioc y Coulon no se menciona esta obra. Puede que la obra no llegara a representarse o que se hiciera en los años que no están documentados. Como se trata de una comedia simple, podría darse este caso, porque solo se conserva información de las comedias de gran espectáculo entre las temporadas 1740-41 a 1744-45 y de 1749-50 a la temporada 1756-57. Tampoco en el manuscrito de la BN consta un reparto o fecha y lugar de estreno. Por ciertas menciones en el texto pienso, de hecho, que es uno de sus últimos textos, si no el último, y que no se llegó a estrenar.

Fuentes: B.N. Mss. 18078, ff. 59r-108v).

Fuentes de la trama: Está basada en un hecho histórico, aunque esta vez no es de la historia antigua, sino del siglo XVII. El Falso Demetrio I fue un zar de Rusia que ocupó el trono durante once meses, de 1605 a 1606. Dijo ser hijo de Iván El Terrible y haber escapado de un atentado, pero se cree que el verdadero príncipe murió en el mismo. Fue sucedido por Basilio IV, quien reinó hasta 1610. La obra de Lope: *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, trata sobre este personaje. Contiene numerosos errores históricos, pero seguramente es debido a la contemporaneidad y a la lejanía del lugar de los hechos, de los que se tendrían informaciones confusas en la península. De hecho, se conservan numerosos relatos escritos a principios del XVII, contemporáneos a los sucesos. En el XVIII, el Padre Antonio Foresti, de la Compañía de Jesús, publicó en Venecia (1721): *Mappamondo istorico in cui si espongono i regni, dalla declinazione, e*

caduta dell' I. R. in Occidente, cioè dall'anno di Cristo 420, sino all'anno 1692. En el cuarto tomo, parte segunda, están las vidas de los reyes de Bohemia, de Polonia, de los grandes duques de Moscovia, y también de Demetrio y Basilio Federowicz, dicho *el Falso*.

También podemos ver numerosos elementos autorreferenciales en el gracioso Baqueta, quien no consigue que le lean sus versos. Seguramente, esta obra está escrita en un momento en que no dejan representar a Nicolás González Martínez. Puede ser, entonces, posterior a 1770, en que se lleva a cabo la reforma de los teatros y los autores de teatro popular caen en desgracia. También hay una reflexión sobre la copia de las tramas, similar a la que hace en el romance satírico a Nipho, lo que también nos da pistas de que es una obra tardía. Los nombres de los reyes de la trama, curiosamente, son los mismos que los de la realidad: Carlos y su difunta esposa Amelia. El espíritu que se trasluce en la trama es de clemencia, como en muchas obras de Nicolás González Martínez y de otros autores -el caso más famoso es el de ciertas óperas de Mozart, que algunos atribuyen a la Masonería-, y que es muy propio de cierto pensamiento del siglo. También aquí se habla de generosa venganza y de perdón en vez de castigo.

Reparto:

Amelia, duquesa de Moscovia.

Cristina, princesa.

Leonora, dama.

Acompañamiento de damas.

Baqueta, criado.

Demetrio.

Carlos, príncipe de Rusia.

Federico, duque de Siberia.

Alejandro, duque de Rescov.

El almirante, barba.

El senescal, barba.

Acompañamiento de criados.

Argumento.

Jornada primera: El pueblo aclama a Carlos y Amelia en el trono de Rusia. El Almirante, padre de Carlos, está contento. Alejandro no confía en que Carlos le conceda la mano de su hermana Cristina, quien quiere a Federico y detesta a Alejandro. Federico, por su parte, aspiraba a casarse

con Amelia, quien le corresponde. Amelia está molesta porque ella es la única hija del anterior rey: Basilio Federovitz, hermano del Almirante y tío de Carlos. Debería haber sido ella únicamente quien recibiera la herencia pero al final el padre, un déspota, entregó el gobierno a su tío el Almirante hasta que ella tuviera edad de casarse con Carlos. En ningún caso podía gobernar sola. Ella ama a Federico y rechazó el matrimonio con Carlos ante el reino, pero el pueblo la niega el cetro si no se casa con él. El día del matrimonio y la coronación, Amelia da su mano a Carlos advirtiéndole que no lo hace voluntariamente. Carlos no acepta su mano ni el trono. El pueblo dice que le quiere a él como gobernante, se case o no. Para evitar males mayores, Carlos acepta la mano de Amelia y el trono. En secreto, Amelia pide a Federico, Alejandro y al Senescal ayuda para matar a Carlos y sustituirlo por Demetrio (un joven idéntico a Carlos). Carlos lo escucha al paño ayudado por el Senescal, que le es fiel. Alejandro tampoco quiere matar a Carlos pero disimula hasta que queda a solas con el Senescal. Carlos les propone matar a Demetrio y ocupar él su lugar. Así lo hacen.

Jornada segunda: Amelia finge ante todos que ahora quiere a Carlos. A solas, y creyendo que es Demetrio, le pide que busque la forma de no casarse con ella para que ella pueda casarse con su novio. Carlos se excusa diciendo que eso podría causar un revuelo en el reino, así que Amelia trama un nuevo plan para librarse de él. Cristina descubre que Federico y Amelia siguen siendo amantes, se lo revela a su padre y a su hermano, y ambos se extrañan de la pasividad de Carlos. Amelia acude de luto ante la corte y cuenta que Demetrio no murió cuando se dijo, sino que quedó malherido y se recuperó en casa de unos pastores y la noche pasada entró en palacio, mató a Carlos, lo arrojó al río para que no pudiera encontrarse su cadáver y lo suplantó. El Almirante lo manda arrestar. El Senescal y Alejandro no dicen nada para poder ayudar después a Carlos.

Jornada tercera: Amelia ha descubierto el doble juego de Federico con Cristina y se niega a casarse. El Senescal y Alejandro revelan al Almirante lo que verdaderamente ha pasado, y éste libera a su hijo pero, como quiere que los traidores confiesen, sigue actuando como si fuera a condenar a Demetrio. Federico, viendo que no tiene posibilidades con Amelia, intenta recuperar el cariño de Cristina. Amelia confiesa al Almirante lo que hizo solo por amor a un falso como Federico, y quiere matarse por lo que hizo a Carlos, a quien reconoce amar. Carlos destierra a Federico, entrega a Cristina a Alejandro, quien lo hace gustosa sabiendo cuánto ayudó éste último a su hermano, y perdona a Amelia pues su amor es lo único a lo que aspiraba. El gracioso Baqueta ha escrito unos versos al Duque y aparece en los momentos más climáticos de la fábula intentando que alguien los lea, cosa que no consigue, así que se duele constantemente de lo mal que tratan a un pobre ingenio como él.

FOLLAS:

Aún vive don Juan de Espina. Folla.

De momento no he encontrado el texto de esta folla, y es posible que se haya perdido, pero aparece en el *Catálogo* de Herrera Navarro atribuida a Nicolás González Martínez. Fue representada el 26 de abril de 1752, según la Cartelera de Andioc y Coulon.

GÉNEROS BREVES:

Herrera Navarro, en su *Catálogo* (1993: 224-226) documenta la actividad de Nicolás González Martínez como dramaturgo entre 1743 y 1763, aunque hemos visto que no es así, pues escribió -y le representaron comedias-, al menos, desde 1741 a 1769. En su obra sobre los sainetistas (52-53), dice que solo han quedado seis entremeses manuscritos y los títulos de tres bailes (*El hombre de palo*, de 1743, *El ensayo*, de 1744, y *Las desertoras*, de 1762), dos sainetes (*El niño fingido*, de 1743 y *Las bodas a bulto*, de 1762), y dos entremeses (*El robo de Elena*, de 1744, y *El testador sin riesgo*, de 1762). Después documenta 6 entremeses que considera los únicos textos pervivientes: *El desprecio vengado*, *El pleito de la boda*, *Los afortunados*, *La crueldad sin venganza*, *La prisión de Alamos* y *La audiencia*. Hemos podido constatar que se conserva el texto de alguno más: *El Baile del pagador de todo*, *Los enganchados*, *Paso entre dos damas*, *Baile de la Arcadia*, *Introducción a La Colonia de Diana*, etc. y los títulos de otros como *La residencia* y el *Baile de las fiestas de toros*. Andioc y Coulon en su *Cartelera* constatan las fechas de estrenos de sainetes y otras obras cortas de Nicolás González Martínez sin especificar, la mayoría de las veces, los títulos. Es muy probable que muchos de sus sainetes, incluso manuscritos autógrafos, se encuentren en los depósitos de la BHM y de la BN, por lo que he podido comprobar. Espero, en una investigación posterior, encontrar el mayor número posible de sus obras.

Introducción a la Colonia de Diana.

Representaciones: Seguramente es una introducción escrita para la segunda exornación de la comedia realizada por Nicolás González Martínez en 1746 (Herrera Navarro, 1993: 225). La obra compuesta por él se había estrenado en 1745 y al año siguiente volvió a hacer un arreglo para una nueva representación. Por lo tanto, esta *Introducción* se representó del 29 de abril al 6 de mayo en el

teatro de la Cruz por la compañía de Parra.

Fuentes: Está en RES/60, pero la BN no lo hace constar en la ficha del volumen. f. 3r - 5v.

Personas.

Música, Martínez, Águeda, Angel, María Antonia, Calderón, Ramírez, Rosa, García, Plasencia.

Argumento: Sale la compañía (Música, Martínez, Águeda, Angel, María Antonia, Calderón, Ramírez, Rosa, García) al tablado y hace las usuales alabanzas a la ciudad y al público. Pasa Plasencia que dice que se va a casa porque no tiene papel. Ramírez le da el suyo. Hablan de la obra y la presentan.

Baile del pagador de todo

Representaciones: Se representó el 18 de octubre de 1753, con *La perla de Inglaterra*. Andioc y Coulon (1999: 230) dan como posible título del sainete que acompañó la función *El hostelero*. Es posible, atendiendo a la trama, que se trate de la misma pieza.

Fuentes: BN Mss 14599/7. Manuscrito autógrafo con rúbrica de Nicolás González Martínez en la última pagina, del año 1753. Se trata de un sainete del que no hay referencias en ningún estudio contemporáneo, que yo sepa.

Reparto.

Plasencia

Espejo

Lucas

Felipe

Ramírez

Pereira (hombre)

Francho

Catuja

Nerey

Vallejo

Luis

Moro
Mariquita
La Fuentes.
Calle
Agustina
Joaquina
Parra
Calderón
Música

Argumento: Plasencia está enamorado de Eulalia (Catuja) y Espejo de Casilda (Mariquita), hermanas de un catalán dueño de la hostería, Gerardo (Francho), quien solo las casará con hombres de alta alcurnia. Ellas bailan en la hostería con otros y el hermano se enfada porque no quiere que bailen ni vean hombres. Las dos le recriminan que él tenga relaciones con Tomasa y a ellas se lo pretenda impedir, y Catuja le abofetea. Se presentan Lucas, de militar, y Espejo haciendo de ciego, vendiendo «La gaceta y el librito / de el modo de echar las habas». Dicen a Francho que va a ir el Duque de Buenos Aires a comer, pero tiene que poner una estancia con mucho aparato. Así lo previene, mientras las hermanas bailan con Espejo, a quien han reconocido. Salen Francho y la Fuentes con peluca blanca y bastón y se presentan Agustina y Joaquina de señoras ridículas y Calle de hidalgo. Piden para comer cosas exóticas como lenguas de papagayo, murciélagos, pelícano y ballena. Francho los despide de malas maneras, pero Lucas les promete que comerán bien. Bailan una seguidilla Francho y la Fuentes, y Lucas y Agustina. Llega Plasencia con séquito haciéndose pasar por el duque. Comienza la comida, Espejo canta jácara y tonadilla, salen numerosos platos y Plasencia los envía a su casa. Francho se enfada e intenta impedir que desaparezca su vajilla, pero Plasencia y Espejo dicen que se casan con las hermanas y que Francho se contente con haber asistido a la boda. Él responde que si la Fuentes se casa con él lo olvida todo, y así da paso a la tonadilla.

El asalto. Baile para la zarzuela de Arcas y Calixto.

Representaciones: Se estrenó en la Cruz el 23 de enero de 1754. No constan reposiciones.

Fuentes: De este baile se conservan dos apuntes en la BHM con la signatura Tea 1-198-30, A y B. En cuanto al género, el manuscrito B lo titula *Baile del Asalto*, pero la ficha lo llama sainete en

verso. Fue escrito para la compañía de José Parra, como consta en la portada, por Don Nicolás Martínez González [sic], en el año de 1754. Las diligencias administrativas para la representación son de enero de ese año. El autor de la zarzuela *Arcas y Calixto o Ser fiero para ser astro. Calixto y Arcas*, para el que se escribió el baile, es Francisco de Cuadros, aunque en la Cartelera de Andioc y Coulon (1999: 847) aparece como anónima. Por lo tanto, se estrenó en la Cruz el 23 de enero de 1754. Esta pieza no figura ni en Herrera ni en Andioc y Coulon.

Seguramente se representó en el año 1762 por la Compañía de Águeda de la Calle, pues también en la portada del manuscrito B figura con distinta letra «Águeda año 1762». También en otra letra consta: «Este sainete solo tiene un cuatro y una coplilla al final. Hay que pedir la música».

Reparto. En la segunda hoja del manuscrito B aparece el siguiente reparto: Sra. Gertrudis, Sra. Sebastiana, Sra. Hidalgo, Sra. Granadina, Sra. Matilde, Sr. Pedro Vicente, Sr. Juan Esteban, Sr. García, Sr. Antonio de la Calle, Sr. Ponce, Sr. García «El mayor», Sr. Eusebio, Sr. Francisco de la Calle, Sr. Garcés, Sr. Dionisio, Sr. Valdés, Sr Parra [tachado, y en su lugar Sr. Nicolás, Sr. Llarez.

En la portada del manuscrito A aparece otro reparto: Sr. Plasencia, Sr. Calle, Sr. Francho, Sr. Espejo, Sr. Lucas, Sr. Ramírez, Sra. Fuentes, Sra. Catuja, Sra. Agustina, Sr. Felipe, Sra. Mariquita, Sra. Juquina, Sr. Pereira, Sr. Parra.

Argumento: El alcalde de un pueblo dicta un decreto para acabar con los bandoleros, y manda a las mujeres que vayan a apresarlos, ya que los hombres *maricas* son demasiado blandos. Ellas van encantadas y armadas. Los hombres lloran al alcalde para que retire el decreto porque temen perderlas. Las mujeres no quieren quedarse en casa. Finalmente van todos juntos. Los bandoleros se pertrechan en un castillo, pero las mujeres logran apresarles, tras prender fuego a la casa. Finalmente, el alcalde perdona a todos. En el sainete se hacen afirmaciones bastante transgresoras sobre la libertad y las capacidades de las mujeres.

El desprecio vengado.

Representaciones: Este entremés o sainete, pues aparece con ambas denominaciones, se representó en 1755, 1763 y 1769, según las fechas que aparecen en los manuscritos conservados. Andioc y Coulon (1999: 689), atribuyen la autoría a González Martínez. Esta autoría se confirma porque uno de dichos manuscritos, como veremos, es autógrafo de Nicolás González Martínez. En la BHM se

conservan tres ejemplares con la signatura 1-64-24, A, B, C, de fecha 1755, 1763 y 1769, respectivamente. Los apuntes A y C llevan como subtítulo: «Entremés para el Auto de *Andromeda* y Perseo». El ejemplar B, sin embargo, reza «sainete para la Sra. María [la] Chica», célebre actriz de la compañía de Parra. La fecha de estreno en Madrid, según Andioc y Coulon fue el 6 de junio de 1755 en el Teatro del Príncipe, aunque al lado del título en el ejemplar Tea 1-64-24 A está escrita la fecha 31 de mayo de 1755, que podría ser la de escritura o la de estreno. Se conserva la partitura de la música compuesta para voces e instrumentos (violín primero, segundo y contrabajo) por Manuel Ferreira, músico de la compañía de Parra, para el estreno (BHM Mus 68-10). Para la representación de 1763, protagonizado por María la Chica, sin embargo, se especifica: «este sainete no tiene música, pues el recitado se canta como le parezca a la graciosa». Se menciona este entremés también en Fernández Gómez(1993: 227, nº 641).

Fuentes: BHM Tea 1-164-24, A,B,C. También en la BHM Mus 68-10, se conserva la partitura con la música de Manuel Ferreira (fl. 1745-1780) de 1755. La música contiene la parte de voces e instrumentos: violín primero, violín segundo y contrabajo.

En el ejemplar Tea 1-164-24, A consta: «*Entremés del desprecio vengado para el auto de Andrómeda y Perseo*. Parra. 1755. Éste está doble. Estas copias no sirven». Se trata de un ejemplar autógrafo de Nicolás González Martínez, con su firma, escrito en letra muy pequeña. En el f. 2r. Está el título y, añadido, «31 de mayo de 1755».

En el ejemplar con signatura Tea 1-164-24, C, está escrito: «Verlo. Por éste se apunta». En el f. 1v, además, figura el reparto del 1769. A continuación adjunto copia de la tabla de equivalencias entre actores para las funciones de distintos años:

Plasencia	Chinita	Chinita
Pereira	Paula	Ignacia
García	Blas	Callejo
Blas	Esteban	Campano
Llacer	Campano	Campano
Francho	Simón	Simón

Mariana	Menéndez	Méndez
Granadina	Paca	Mayora
Casimira	Gertrudis	Gertrudis
Seguras	Isidra	Isabel
Los demás por sus nombres		
Mariquita		Cortinas
Ponce		Galván
Niso		Carretero.

En el ejemplar Tea 1-164-24, B, está escrito: «Para la señora María la Chica. Este sainete no tiene música, pues el recitado se canta como le parezca a la graciosa. Año de 1763». Pieza de 1755 adaptada en este manuscrito a la compañía de María Ladvenant en 1763. En el f. 1v aparece el siguiente cambio de reparto:

Dionisio Dionisio
Nicolás Blas Pereira
Lavenana Guerrera
Francho Bartolo
Plasencia Chinita.
Segura Méndez
Los demás por sus nombres.

El reparto de 1755, en A:

Dionisio, García, Plasencia, Antonio de la Calle, Francho, Llácer, Blas, Espejo, Ponce, Nicolás, Valdés.

Todas las mujeres de la compañía: Marieta, Pereira, Joaquina, Granadina, Mariana, Segura, Casimira, Gertrudis.

Argumento: García, Plasencia, Antonio y Dionisio rondan por la noche, respectivamente, a Pereira, Mariquita, Joaquina y Granadina, pero ellas les desdeñan. Llegan el alcalde, boticario y alguaciles a prenderles. Deciden disfrazarse de bandoleros y darlas un escarmiento en el monte, camino de una boda. El alcalde y alguaciles llegan y ellos escapan. Se da paso a la contradanza y la tonadilla.

Herrera Navarro (2009, 53) lo resume así: «trata del escarmiento que cuatro sastres de un barrio madrileño dan a sus damas desdeñosas, disfrazándose de bandoleros y asaltándolas en el camino a una boda, en una divertida parodia de las comedias de bandidos».

El pleito de la boda.

Representaciones: Entremés para el auto de *La semilla y la cizaña*, de Calderón, representado el 13 de junio de 1760 por la compañía de María Hidalgo en el teatro de la Cruz. A Nicolás González Martínez le pagaron 720 reales por los dos sainetes, aunque el otro no se ha identificado (Andioc y Coulon, 1999: 564 [nota 2 a la temporada 1760-61]).

Fuentes: En portada de Tea 1-185-40 consta, además del título: «Para el auto de La semilla y la cizaña de este año de 1760. Guerrera». Al final está la censura permitiendo la representación firmada en Madrid, el 11 de junio de 1760. El auto titulado *El pleito matrimonial*, de Calderón, podría haber inspirado el título.

Reparto.

Ángel, López, Esteban, Caballero, La Guzmán, La Garcés, La Garrido, Nicolás de la Calle, Plasencia, Franchó, Erique, Entramoro, Paco, Galván, Espejo, Navas, Jº Manuel, carretero, Paca, Teresa, Rosa, La Hidalgo, La Callejo.

Argumento: Plasencia (Toribio) y Calle, gallegos, a la sazón tío y sobrino, se quieren casar con: Mauricia, Teresa, Paca, Marusa y Rosa. Se celebra un juicio absurdo para dirimir el asunto. Las cinco doncellas aceptan a ambos, porque así tendrían «esposo y marido» -dadas las dificultades que hay para encontrar esposo en el pueblo-. Toribio es acusado de estar ya casado. Lee una carta escrita por su difunta esposa en que narra cómo murió en Galicia esperándole para dar a luz el hijo de ambos mientras él estaba en Madrid. La espera había durado seis años, hasta que ya no pudo contener al niño, que se abrió paso con sus uñas a través de su espinaza, motivo por el que murió. El juez Espejo suspende el juicio y les pide que firmen. Como no saben, les manda a la escuela.

Referencias: Andioc y Coulon (1999: 825). Herrera Navarro (2009: 54).

Paso representado, entre dos damas.

Representaciones. La documentación de la temporada 1760-61 está prácticamente perdida, motivo por el que, a pesar de que sabemos que se estrenó en 1760, no podemos especificar nada más de la fecha. Se volvió a representar en 1767. Podemos especular que Nicolás González Martínez escribió este paso para acompañar el auto *La semilla y la cizaña*, representado el 13 de junio por la compañía de María Hidalgo en la Cruz. A Nicolás González Martínez le pagaron 720 reales por los sainetes, según explican Andioc y Coulon, pero los estudiosos franceses sólo han conseguido identificar el entremés *El pleito de la boda*. Como mera hipótesis aventuramos que éste pudo ser el otro sainete representado, si bien parece demasiado simple para una obra de gran espectáculo. Ese año, que sepamos, Nicolás González Martínez también exornó *Don Juan de Espina en Madrid* (Príncipe, Parra, 2-11 febrero) y escribió los sainetes. En cuanto a la fecha en que pudo representarse en 1767, no consta en la Cartelera de Andioc y Coulon ninguna fiesta titulada así, aunque es evidente que el paso llevaba otro título.

Fuentes: BN mss. R/60, ff. 318r-322v. «Escribióse para una niña y una adulta, el año de 1760. Y se repite aquí, añadido y enmendado; el del 1767». Va precedido de una carta a los lectores masculinos, pidiendo disculpas por parecer que va contra los hombres, que se reproduce en el apartado en el que se estudia su poética.

Argumento: Solo hay dos personajes: Cintia y Doris. Cintia cuenta a Doris que tiene un mal que no sabe lo que es. Doris le explica que son celos. Resulta que Cintia siempre había sido contraria al amor, pero conoció a un hombre (Fabio) que le dijo galanterías, las aceptó, todo iba bien, luego le vio con otra (Lisida) a la que confesaba que renegaba del amor que le había prometido a ella. Doris le da instrucciones de cómo curarse. Empieza por exponer y execrar la falsedad de los hombres y Cintia se va curando. Finalmente, le dice, el único remedio es el olvido, y éste sólo se consigue con voluntad.

La prisión de Alamitos

Representaciones: Se estrenó el 19 de enero de 1761 en el Coliseo del Príncipe por la compañía de María Hidalgo, acompañando la comedia de magia *Marta la Romarantina* (Andioc y Coulon, 1999: 823). No se conocen reposiciones.

Fuentes: Se conservan los manuscritos BHM Tea 1-186-1 A y B. Herrera Navarro habla en *Petimetres* de un ejemplar C, sin embargo en la BHM no tienen constancia de que exista. Según él,

dicho ejemplar incorpora una tonadilla en medio «El gigante» y al final la tonadilla «Alamitos». BHM Tea 1-186-1 A y B, son variantes. En A, en la portada, se dice que pertenece a la «señora Hidalgo». Al final constan las censuras de 1761. El 18 de enero de 1761, el fiscal Antonio Pablo Fernández escribía: «Señor. Con el permiso de V.S. y con arreglo a lo que V.S. tienen mandado en el año de 1756 sobre contradanzas de mujeres en entremeses y bailes, puede ejecutarse este entremés». Y Luján, el mismo día: «Ejecútese con arreglo en todo a las censuras antecedentes. Y a las órdenes de tres y diez de abril de mil setecientos cincuenta y seis, que mandan omitir las contradanzas o bailes figurados, entre hombres y mujeres o solas mujer o mujeres, cuya orden se repite».

Fuentes de la trama: Según se dice al final de la pieza, ésta es la tercera parte del Alamitos, es decir, que debió de haber otros dos sainetes perdidos sobre el personaje y éste debía ser muy famoso en el época, según se argumenta en la trama.

Reparto: Es el que se nombra en el argumento.

Francho, Juan Manuel, Teresa, María Hidalgo, Nabas, Espejo, Plasencia, Entramoro, Paca, Rosa, la Guzmán, la Garrido, la Garcés..

Argumento: En el pueblo de Alameda el alcalde Francho prohíbe que se diga la palabra «Alamitos», cansado de la fama que ha adquirido, asociada a desórdenes callejeros. Teresa y la Hidalgo han infringido la norma y las persigue la justicia -el alcalde y sus alguaciles-. Nabas, de payo, las defiende, así que también le mandan ir a prisión. Espejo aprovecha para declararse a Teresa. Mientras el pueblo, dividido en dos bandos, dirime si debe perseguirse o no a Alamitos, llega un autor (Plasencia) y su compañía. Como propone descansar a la sombra de los «alamitos» del pueblo, también les quiere enviar Francho a la cárcel. La compañía defiende al autor y se presentan uno a uno, y Espejo les explica que las palabras Alameda y Alamitos están proscritas en el pueblo y han sido sustituidas por otras -pero como en el pueblo hay álamos, los equívocos son constantes-. Plasencia les explica que Alamitos no es una persona, sino un fantasma o gigante al que no deben temer. Llega Entramoro, otro cómico, y, como es algo más alto que el resto, los del pueblo se tiran sobre él pensando que es Alamitos. Los de Alameda piden a la compañía que canten algo, ya que están allí, y estos cantan la tonadilla «El gigante». Después charlan y el autor explica que van a un pueblo cercano donde tienen licencia para representar 47 comedias durante la cuaresma. Paca dice a la Hidalgo que se parece a la autora María Hidalgo y a la Paca le dicen que se parece a la Paca. Siguen hablando sobre los distintos papeles de la compañía, Rosa hace segundas, la Guzmán hace terceras y hombres, la Garrido, cuartas, y la Garcés sobresalientas. Espejo quiere ligar

con todas. El autor explica lo bien que hace Paca de *Marta la Romarantina*, y que llevan buen caudal de sainetes a la francesa, es decir, con danzarín y danzarina (se refiere a la prohibición de que las mujeres bailaran la contradanza, señalada en las censuras). Al ser preguntado por las tonadillas, nombra la de título «Alamitos», y Francho quiere prenderlos de nuevo y marchar al monte a matar al tal Alamitos. Juan Manuel y Teresa dicen que si muere, vivirá en ellos, así que cantan una tonadilla y hacen la contradanza.

Herrera Navarro (2009, 59) reflexiona:

Esta tonadilla, que contradice la pretendida norma de ser un género al que acompaña siempre el bullicio y la alegría, tiene un final conmovedor. La justicia exige la muerte de Alamitos, pero aquí se reivindica el poder de la palabra, de la música, de la poesía y de la memoria para superar la muerte, aunque sea una muerte simbólica como esta, que conlleva no la desaparición física de alguien, sino de lo que representa, es decir, la alegría, la poesía, el amor.

Referencias: Andioc y Coulón, 1999: 823. Fernández Gómez , 1993: 539. Herrera Navarro, 2009: 58-59.

Los afortunados

Representaciones: Andioc y Coulon (1999: 613), atribuyen la autoría a Nicolás González Martínez y señalan como fecha de estreno del entremés el 31 de mayo de 1762 en el teatro del Príncipe, con la zarzuela *Eurotas y Diana* y junto al baile de *Las desertoras*. A Nicolás González Martínez le pagaron 600 reales por los sainetes y Andioc y Coulon le atribuyen también la autoría del baile. Herrera Navarro reflexiona sobre este entremés:

La novedad más destacada es el nuevo papel que la mujer reclama en la sociedad, y el autor, en línea con la ideología ilustrada imperante, toma partido claramente a favor de que se cuente con ella en las decisiones que afectan a la colectividad y de que se la trate con respeto y deferencia. Incluso se lanza una proclama a las mujeres para que actúen con valor y decisión en defensa de los derechos del esposo, como afirmación de su papel activo en la sociedad (Herrera Navarro, 2009: 55).

Fuentes: BN Mss 14528-3 y BN Mss 14597

En la portada del ejemplar con signatura Mss 14528-3, está escrito: «Sainete de *Los afortunados*, de Mariano Querol». Evidentemente, el sainete no ha sido escrito por Querol, sino que

es el propietario del ejemplar. En la contraportada aparecen sucesivos repartos y Querol hace el papel que en el reparto original hacía Plasencia. Como digo, en la contraportada hay tres repartos: el reparto original a la izquierda, y un segundo y tercero a la derecha. Como el segundo reparto está muy tachado y resulta ilegible doy los nombres que pueden leerse, extrayendo la información del segundo y tercer repartos.

Plasencia	Querol
Espejo	Pepe
Chinita	Antolín
Lavénant	4º Tello
Nicolás	Monzín, 2º
Francho	Estora[]o 4º
Mariquita	graciosa
Pereira	2ª dama
Paula	4ª (tachado: Felipa)
Segura	Manuela
Joaquina	Señora Pacheco.
Casimira	Rafaela

Debajo del reparto se señalan algunos objetos usados en la representación: reloj, campana, 2 bancos, 2 varas de alcaldes., vara de arriero y alforjas.

El ejemplar Mss 14597, se presenta como: «Sainete nuevo *Los Afortunados*. Para la señora Francisca Doblado. Le copió el Peregrino en Córdoba años de 1773».

En la contraportada hay sucesivos repartos, correspondiéndose el de la 4ª columna al año 1779:

Mariquita	Graciosa. Paca.		
Pereira	1ª		2ª
Joaquina	4ª. Señora Méndez.		
Bastos.	Señora Rueda.	Vicenta	sobresaliente
Paula	2ª dama.		
Casimira	Pepa	sra. Isabel.	

Segura.	Sobresalienta.	Sra. Arena.	
Chinita.	Sr. Valdés.	Manuel	2º gracioso
Plasencia	Gracioso	Sr. Canal.	
Espejo	3º Joaquín		
Nicolás	(2º galán. Barba. Navarro.		luna
Papel de Lavenan	4º 2º		barba
francho	2º gracioso.	2º barba.	
Dionisio	pulpillo		
1º hombre	2º barba		
2º segura			
3º rueda.			

(Los cuatro últimos papeles han sido suprimidos en el tercer reparto)

Argumento. Se va a leer el testamento del vizconde de Sodoma, muerto sin descendencia (a pesar de que se casó catorce veces y le pusieron los cuernos). Las mujeres llegan y quieren estar presentes. Alguno de los hombres plantea echarlas, pero Nicolás no está de acuerdo y las mujeres les amenazan con pegarles y enviarles a la cazuela. Leen el testamento, que consiste en que el primero que llegue a la aldea y se case con una del pueblo -que así pasará a ser señora- será nombrado heredero. Mariquita dice que si es un majadero no debería dársele el mayorazgo. Nicolás responde que hay muchos así. Llega Plasencia y le cuentan, pero como no se quiere casar, proponen heredar al siguiente que aparece: Espejo. Las mujeres se le ofrecen bailando y él elige a Mariquita. Plasencia tiene celos y decide casarse con Pereira. Quedan en turnarse como regidores nuevos. Mariquita anuncia Ritornelo y Tonadilla .

Referencias: Andioc y Coulon, 1999, 613. Herrera Navarro, 2009, 54.

La crueldad sin venganza.

Representaciones: En la *Cartelera* de Andioc y Coulon (1999: 672), aparece como «baile» con el título: *La crueldad sin venganza o el incendio de los viles*. Nicolás González Martínez, sin embargo, lo llama «entremés», y fue estrenado del 26 de noviembre al 5 de diciembre de 1762, junto al entremés de *La audiencia*, también de Nicolás González Martínez, acompañando a la comedia *Competencias de amistad*, en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Águeda de la Calle. Andioc y Coulon (1999: 893, nota 145) especulan que «debe de ser *Competencias de amistad y bizarría*

dan fama, vida y honor, de Zamora, calificada de nueva en los gastos de tablado por haberla «compuesto» González Martínez (AV 1-361-2)». Más tarde Ramón de la Cruz firmará otra con igual título, traducción de Metastasio. Andioc y Coulon (1999: 566, nota 14 a la temporada 1762-63) aclaran:

Nicolás González Martínez cobró 600 reales por los sainetes de esta comedia, 200 por un sainete titulado *Las bodas a bulto*, 100 por el exorno del entremés *El ingenio hembra* y 400 por la composición de las comedias *Competencias de amistad* y *El hijo del sol Faetón*.

El entremés se repuso el 12 de junio de 1770 en el Príncipe, el 14 de mayo y el 20 de septiembre de 1772 en el Príncipe, el 28 de abril de 1774 en el Príncipe, el 3 de agosto de 1777 en la Cruz y el 13 de abril de 1785 también en la Cruz.

Fuentes: Ms. BHM Tea 1-154-25. El ejemplar Tea 1-154-25, B. Es autógrafo de Nicolás González Martínez, aunque sin firma. Censuras del 15 de noviembre de 1762 pero en primeras hojas repartos de sucesivas representaciones 1776, 1785, etc. En la portada consta: «éste sainete no tiene más que unas seguidillas que pueden ser de ene. [...] por este [ilegible]ace atajada la música».

Reparto.

	1776 (tachado 1772 y 1785 (tachado 1782 y muchos nombres)	varios nombres)	
Mariquita	Polonia	Polonia	La Granadina
Pereira	Cabañas	Borda	La Paca
Paula	Navarra	Tordesillas.	
Joaquina	el suyo	Bastos	
Rubio	Rubio	Joaquina	
Segura	Borda	Ribera	La Méndez
Bastos	Guerrera		La Guerrera
Casimira	Mayora	Ronquillo	Yaieca?
Espejo	el suyo	el suyo	
Chinita	Callejo	Querol	
Nicolás	Tadeo	Tadeo	

Francho	Aldo Veza	Puchol	Blas
Eusebio	Merinito	Paco	
Ponce	el suyo	Ferrer	
Dionisio	Vicente Casas	Antolín	
Lavenan	Ibarro	Pepe	Esteban
Campano	el suyo	Briñoli	Simón
Plasencia	Chinita	Aldo Vera	Chinita
Antonio	Ambrosio	Bartolo	
Calderón	Codina	Juan Luis	
Paco	Briñoli		
Rafael	Quevedo	Codina	

Argumento. Las mujeres del pueblo, cansadas de la tiranía y la brutalidad de sus maridos, deciden vengarse. Una noche abandonan sus casas con todas sus ropas y objetos de valor y las prenden fuego con los maridos dentro. Se van a otro pueblo a buscar nuevos maridos. Los maridos, mientras tanto, al notar el fuego, salen despavoridos y se juntan en la calle. Nicolás les recrimina que no hayan ido a socorrer a sus mujeres. Se dan cuenta de que ellas son quienes prendieron el fuego y salen a buscarlas con intención de matarlas. Las mujeres han llegado a otro pueblo y son recibidas con bailes por los lugareños. Cuando están haciendo nuevas parejas con estos hombres tiernos y agradables, llegan sus antiguos maridos y las atan mientras deciden el castigo. Tras mucho deliberar, al final las perdonan para que haya tonadilla.

Herrera Navarro (2009: 55), reflexiona:

Sorprende que en este momento de la historia, se presente a la mujer tan consciente de su situación y tan decidida a actuar de forma colectiva y contundente para exigir sus derechos. No obstante, la acción del entremés se inscribe en un ambiente exagerado y desmesurado moldeado por el humor, que alcanza pronto el tono paródico de la comedia heroica para crear escenas hilarantes de gran fuerza cómica, al utilizar los discursos entrecortados, los retruécanos, los versos enumerativos tan del gusto barroco, etc., con intención burlesca.

Referencias: Fernández Gómez, 1992, 192. Herrera Navarro, 2009, 55. Andioc y Coulon, 1999, 672.

La audiencia.

Representaciones: Como hemos dicho para *La crueldad sin venganza*, Andioc y Coulon (1999: 631) apuntan que se estrenó junto a éste y con la comedia *Competencias de amistad* el 26 de noviembre de 1762, en el teatro de la Cruz, por la compañía de Águeda de la Calle. Fue el primer intermedio. De *La audiencia*, sin embargo, no se conocen reposiciones. En la misma *Cartelera*, consta un sainete anónimo también titulado *La audiencia* que se estrenó en el Príncipe el 21 de septiembre de 1768. Por la información dada parece que no es el mismo.

Fuentes: BHM Tea 1-186-46, entremés de la Audiencia. En la portada está escrito: «Sí y se acaba de hacer. No tiene música. 2 copias y saca. 2º»

Fuentes de la trama: Herrera Navarro, en su libro sobre los sainetistas (2009: 62), afirma que *La audiencia* es una respuesta al sainete *El hospital de la moda* de Ramón de la Cruz (este sainete fue promovido, según explica Herrera Navarro, por un hidalgo). Según Coulon, *El hospital de la moda* se estrenó en 1761 y, un año después, como hemos dicho *La audiencia*. La fiesta completa se mantuvo en cartel diez días, con buenas entradas los cinco primeros y regulares después. Ramón de la Cruz estrenó *La Academia del ocio*, segunda parte de *El hospital de la moda*, el 17 de septiembre del mismo año con la misma compañía. Por lo tanto, *La audiencia* se estrenó después de *El hospital* y de *La academia*. *El hospital de la moda* inaugura (según Herrera Navarro) la crítica española a los petimetres y los opone a los majos, el prototipo castizo español que sigue la tradición, habla castellano puro y mantiene las costumbres ancestrales. Es una sátira a las modas en general y a la francesa en concreto. Nicolás González Martínez en *La audiencia* considera desmedido el ataque de don Ramón a las modas, aunque está de acuerdo con él en criticar el lujo, «porque el que no sea abuso / no se deba castigar». Sin embargo, critica duramente a los modelos que proponía Ramón de la Cruz: la mesonera, el majo calesero y el vejete por «tan basta vulgaridad / española, cuyo idioma / nunca a la razón se da». Herrera Navarro (2009: 62-63) considera:

Esta defensa no deja de ser audaz y valiente, porque aunque al teatro acudía toda la sociedad, es el feudo de mosqueteros, que representan a las capas populares y aquí se apoyan las modas seguidas por las capas altas e incipiente burguesía. Declara: «No serán leves / las [costas] que le habrán de cargar / al pobre ingenio los muchos / que le satirizarán» (...) *La audiencia* demuestra hasta qué punto estaban enfrentados ya en 1762 los tradicionalistas y los ilustrados reformistas o afrancesados que eran partidarios del neoclasicismo. Y pone al descubierto que no solo estos últimos eran los que se oponían a Ramón de la Cruz y los tradicionalistas, sino que dramaturgos populares,

despreciados por ellos, como Nicolás González Martínez, defendían también las reformas y la modernidad aunque no compartieran el mismo credo estético.

Personas.

Un juez.

Un escribano.

Un alguacil mayor.

Un alcalde.

Un regidor.

Siete mujeres.

Siete hombres.

Un vejete.

Argumento. Un juez llega a La Despernada, antiguo nombre de Villanueva de la Cañada, donde se ha construido un hospital nuevo al que el médico llamado «Desengaño» envió a los personajes de *El hospital de la moda* para curarse de su petimetría. El juez se presenta a las autoridades locales, pide que anuncien su llegada y dice que recibirá en audiencia a aquellos o aquellas que quieran justicia, porque ésta es igual para hombres y mujeres. Ante él se van presentando todos y cada uno de los personajes de *El hospital*, quienes se muestran disconformes con los motivos que se adujeron para confinarles a dicho lugar. Frente al «desengaño», el Juez opone la «razón», y revisa las causas desautorizando al médico y sentenciando a favor de todos ellos. Así dice que llevar cabriolé o usar galicismos, entre otros casos, no es delito ni enfermedad, por lo que no hay motivo para que dejen de hacerlo ni para continuar en La Despernada. Al final aparecen la mesonera, el majo calesero (interpretado por la séptima dama, lo que tiene connotaciones obvias) y el vejete. El juez sentencia que son los únicos que deben ser desengañados por «tan basta vulgaridad / española, cuyo idioma / nunca a la razón se da».

Referencias en: Fernandez Gómez, (1993: 69) [lo considera anónimo]. Andioc y Coulon (1999: 631). Herrera Navarro (2009: 62-63).

La Arcadia. Baile para Los trabajos de Job.

Representaciones: En Andioc y Coulon (1999: 627) aparece como anónimo. Según los estudiosos

franceses se estrenó el 10 de agosto de 1763 en la Cruz, por la compañía de Ladvenant, con la comedia *No hay contra un padre razón* y el entremés *La manta*. Se repuso el 21 de agosto de ese mismo año en el Príncipe, por la compañía de María Hidalgo, junto a la comedia *El rayo de Andalucía, 1ª parte*, y el entremés *El poeta*, el 19 de agosto de 1764 en la Cruz, el 10 de agosto de 1765 en la Cruz, el 7 de abril de 1766 en el Príncipe y el 14 de septiembre de ese mismo año en la Cruz, el 17 de mayo de 1768 y el 29 de enero de 1770 en el Príncipe.

Sin embargo, en los manuscritos que se conservan se dice otra cosa. En la portada del manuscrito con signatura Tea 1-198-31, está escrito: «Baile de la Arcadia para *Los trabajos de Job*. Año 1754 para la compañía de Joseph Parra. Año 1754», y las diligencias son de 21 de diciembre de ese año. Efectivamente, *Los trabajos de Job*, de Godínez, vuelta a escribir por Nicolás González Martínez, se estrenó el 25 de diciembre de 1754. Se repuso en la misma fecha en 1759 y después varias veces a principios del XIX. En BHM Tea 1-151-5, A consta: «Sainete de *La Arcadia*. Se ejecutó en la comedia de *La prudencia en la niñez*, año 1761. La música que este tiene es una gaita que bailan y una seguidilla cualquiera cuya música está completa. 2º apunto». Efectivamente, *La prudencia en la niñez (y reina loca de Hungría)*, o *Matilde, reina de Hungría*, de Antonio Pablo Fernández, se representó en el teatro de la Cruz el 14 de mayo de 1761 por la compañía de Juan Ángel. Dado que de esa temporada se conservan pocos datos, es más que probable que se repusiera como aquí consta.

Fuentes: BHM Tea 1-198-31y Tea 1-151-5, A y B.

BHM Tea 1-198-31: «Baile de la Arcadia para *Los trabajos de Job*. Año 1754 para la compañía de Joseph Parra. año 1754. Buenos. Este sainete tiene toda su música y es bueno. Y le falta que pedirla». «nº 20», «Legajo 1º», «nº 4», «Buenos». Diligencias administrativas para la representación: 22 de diciembre de 1754. Se concede permiso de representar «con tal que en su ejecución se guarde lo últimamente resuelto en estos asuntos. Madrid 21 diciembre 1754», firmado por Juan Enriquez y Martínez Mora (Por la fecha, parece que se refiere a las órdenes que prohibían determinados bailes). El fraile Manuel de Pinillos también afirma: «He visto este baile, y nada hallo en él que se oponga la pureza de la fe, y buenas costumbres, por lo que se puede permitir su ejecución².

En Tea 1-151-5, A (primer apunto) aparece un reparto, que seguramente será el de 1754: Granadina, Portuguesa, Joaquina, etc. En B, es el mismo texto con el mismo reparto que el anterior,

pero en f. 1v. aparecen las equivalencias de los nombres de los actores del original con los de las nuevas reposiciones de los años 1761 y 1769, seguramente.

Reparto.

1769	1754	1761
Cortinas	Campano	
Espejo	Espejo	El suyo
Chinita	Plasencia	Chinita
Simón	Angel	Blas
Callejo	Francho	Niso
Mariana	María Antonia	María Ladvenant
el suyo	Juaquina	el suyo
Mayora	Granadina	Paca
Garrol Méndez	Portuguesa	Gertrudis
Campano	Calderón	Campano
Juan Manuel	Ponce	El suyo
el suyo	Antonio	El suyo
Galv´na	Paco	Rafael
Carretero	Entramoro	Juan Manuel
Prado	Parra	Fuentes
Esteban	Eusebio	Esteban

Los actores nombrados en el texto son: las señoras Mariquita, Palomina. Joaquina Ángela, Lavenan, Gertrudis, María Antonia y Quirante, y los señores: Lucas, Felipe, Moro, Flores, Luis. Plasencia, Espejo, Nerey, Ponce, Francho, Ramírez, Calderón, Parra, los chicos.

Argumento: Las mujeres de la compañía cantan y bailan pero la Campano las detiene porque Espejo no aparece y Soriano (Plasencia) se niega a salir a menos que le dejen decir sus refranes. Se ponen en fila para despedirse del teatro y salen unos embozados explicando que alguien les manda para tirarlas al patio. Ese alguien es Soriano, que sale a decir sus refranes. En ese momento llega Espejo despavorido y les cuenta que fue a Toledo donde le dejaron el traje que lleva, muy rico pero grande para su talla, y que yendo a cazar se encontró una pastora llamada Brígida (María Antonia)

de la que se enamoró y ella también de él pensando que era rico. Prometió agasajarla con un baile de pastores y pastoras. Pide a sus compañeros que le ayuden y ellos aceptan, así que van todos para la Arcadia. Al cambiar la mutación se ve a unos gitanos que quieren robar el ganado y los pastores que los echan. Después pasan por el mismo sitio Franchó y María Antonia tirando de un burro con cacharros. Ella le explica que, a pesar de que son novios y le quiere a él, se va a casar con un buen mozo rico porque quizás se muera y así heredarían los dos. Llega Espejo preguntando por Brígida, produciéndose el encuentro de los tres. Se les unen el resto de cómicos que cantan y bailan y Franchó se enamora de la Campano, ella le corresponde y se hacen arrumacos a escondidas. Brígida le explica que no hace falta que se esconda porque ella le perdona las faltas. Llega Plasencia con sus refranes y dan paso a la tonadilla.

Referencias: Fernández Gómez, 1993, 62. Andioc y Coulon, 1999, 627.

Los enganchados.

Representaciones: Andioc y Coulon (1999: 707), recogen esta pieza aunque dicen que es anónima. No les consta la fecha de estreno pero dan como fechas de reposición el 17 de enero de 1765 en la Cruz, el 15 de noviembre de 1766 también en la Cruz y el 22 de enero de 1768 y 13 de octubre de 1769 en el Príncipe. En el propio texto dialógico, sin embargo, se dice: «Ramírez: prenderlas siendo Pascua es muy mal hecho» (f.63r). Por lo tanto, debe de ser uno de los sainetes que acompañaban a la representación de navidad. Por encontrarse en el mismo manuscrito, podemos deducir que se trata de *Los trabajos de Job*, que se representó junto a *la Arcadia* en 1754. Esta deducción se vería apoyada porque acaba con tonadilla y contradanza, y sabemos que ésta última sólo se hace en obras de gran espectáculo, por lo cara que es. De hecho, los actores que figuran en una y otra pieza son los mismos.

Fuentes: Sólo se conserva una copia en la B.N. Mss. 18078. (h. 161-169).

Reparto:

Franchó, alcalde aldeano.

Ramírez, alcalde aldeano.

Flores, regidor.

Dos alguaciles.

Juan Plasencia, escribano Pablo Pilongo.

Lucas, procurador (a lo matón).

Espejo, letrado Celedón Candiles.

Parra, arriero.

Nerey, de francés (aunque a ratos habla italiano macarrónico, a ratos francés macarrónico).

Gertrudis.

La Palomina.

Mariquita.

Joaquina Quirante.

Ladvenant.

Angelina.

Felipe.

Ponce.

Luis.

Calderón.

Argumento: Los alcaldes llaman al escribano, al abogado y al procurador para tratar un asunto urgente. Parra y Nerey declaran que en la venta hay cuatro mujeres que bailan y les han engañado y robado. Se preguntan si ha intervenido la magia, y cuentan casos chuscos. Deciden ir a prenderlas. Lucas no cree nada e intenta convencerlos para que dejen a las mujeres. Luego se sabe que está compinchado con ellas. Corre a la venta a avisarlas, pero los otros llegan enseguida. Entra primero Plasencia, y Mariquita le convence para que se ponga de su parte. Después ocurre lo mismo con Espejo y Gertrudis y Joaquina. Cuando entran el resto, las mujeres, Espejo, Plasencia y Lucas, intentan convencerlos de que dejen en paz a las mujeres, cosa que finalmente consigue la Palomina haciendo un alegato por las mujeres. Acaban todos bailando. En esta pieza vuelve a presentar a las mujeres más listas que los hombres y más resueltas.

Fin de fiesta nuevo de la Iluminación y Acampamento de Aranjuez.

Representaciones: En el manuscrito que se conserva no consta la fecha de escritura o representación. Tampoco se nombra en la *Cartelera* de Andioc y Coulon. En el propio texto se hace mención al auto, o sea, que podría ser un fin de fiesta escrito para representarse en los intermedios de un auto sacramental, por lo tanto en junio, de un auto de Navidad, por lo tanto en diciembre. Apoya esta teoría el que los actores son de las dos compañías. Queda por determinar el año en que se representó. Tras un estudio de las distintas temporadas, me parece posible que este fin de fiesta se

representara el 25 de diciembre de 1768 al 7 enero 1769, junto a la zarzuela *Los jardineros de Aranjuez*, representada por la compañía de María Hidalgo en el Príncipe con, según consta en la Cartelera de Andioc y Coulon, un «sainete o fin de fiesta». Como digo, me parece lo más probable que se trate de esta pieza.

Fuentes: En BN Mss. 18078. ff. 171-179. El manuscrito no es autógrafo de González Martínez

Relación de personajes (los actores y personajes son los mismos):

Sra Gertrudis.

Sra. Catuja.

Sra. María Antonia.

Sra. Palomina.

Sra. Mariquita.

Sra. Fuentes.

Sra. Catina.

Sra. Joaquina.

Sr. Plasencia.

Sr. Martínez (de la Hoz).

Sr. Parra.

Sr. Ramírez.

Sr. Lucas.

Sr. Espejo.

Sr. Flores.

Sr. Nerey

Sr. Luis

Sr. Vallejo.

Sr. Felipe.

Sr. Francho.

Sr. Polope.

Música.

Argumento: Catuja, Gertrudis, Mariquita y Martínez van a Aranjuez a ver la iluminación. Por el camino se encuentran con ellas Lucas y Calderón, que las reconocen como las mejores actrices de Madrid. Cruzan un puente, llegan a la calle de la Reina de Aranjuez, que está repleta de gente que se

ha trasladado hasta allí. Las lugareñas saludan a las actrices, que se ríen de su forma de hablar. Plasencia llega en coche, le piden que lleve a una mujer a Madrid pero no quiere. Como el sitio para pasar es estrecho, pelean Francho (cochero de Plasencia) y Parra (cochero de María Antonia, etc.). Luego bailan y piden a Catuja que cante. Llega Espejo a buscar a las actrices porque si no salen en el auto que han de representar, teme las consecuencias. Ellas se esconden y luego aparecen. Bromean y hacen como que no es Espejo. Después ponen fin a la broma y bailan. Van hasta el campamento de soldados, lo ven, y luego a los jardines y el palacio. Acaba la función cantando una tonadilla.

PIEZAS BREVES SIN TEXTO CONSERVADO.

Como hemos dicho, muchos de los textos de los sainetes de Nicolás González Martínez han desaparecido o se encuentran perdidos en los fondos de las bibliotecas públicas o privadas de este u otro país. Andioc y Coulon dan las fechas de estrenos de algunos sainetes de los cuales no se conserva ni el título. A continuación doy algunos detalles de los estrenos y reposiciones de los títulos conservados, siguiendo la *Cartelera* de Andioc y Coulon:

El baile de *El hombre de palo* y *El niño fingido* se estrenaron el 25 de diciembre de 1743, acompañando la segunda parte de la comedia de santos *El ángel del Apocalipsis*, *San Vicente Ferrer*, de Cañizares. Esta fiesta fue representada por la compañía de Parra, si bien no consta el teatro.

La misma compañía estrenó el entremés *El robo de Elena* y el baile *El ensayo*, el 4 de febrero de 1744, con la comedia anónima *Ni amor ni obligación, temor ni enemigo logran lo que el enemigo*. La compañía de María Hidalgo repuso *El ensayo* en el Príncipe el 23-24 de abril de 1765 y el 3 de febrero de 1767.

El entremés de *La residencia* y el *Baile de las fiestas de toros* se estrenaron el 26 de diciembre de 1745 en el teatro del Príncipe y duró hasta el 27 de enero de 1746. La comedia principal fue la primera parte de: *El amante de María y venerable padre Fray Simón de Rojas*, de Cañizares y exornada por él mismo. El entremés se volvió a poner el 25-26 de abril de 1763. En cuanto a baile, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conserva el manuscrito de un baile titulado *La fiesta de toros*, de 1767, atribuido a Francisco Antonio Ripoll Fernández de Urueña. El autor, según la biblioteca, está tomado de Andioc Y Coulon, *Cartelera teatral madrileña*

del siglo XVIII, II, 2008, 729.

Del 31 de mayo al 3 de junio de 1762 se representó en el teatro de Príncipe la zarzuela Eurotas y Diana con el entremés *Los afortunados* y el baile *Las desertoras*. La compañía encargada de la función fue la de Águeda de la Calle.

Andioc y Coulon (1998: 641) confirman la autoría de Nicolás González Martínez del sainete *Las bodas a bulto*, y fechan el estreno en 1762 sin especificar más. Tampoco se conocen reposiciones. Por último, el sainete *El testador sin riesgo*, fue estrenado por la compañía de María Ladvenant en el Príncipe el 14-15 de septiembre de 1763. Se puso con la comedia *La hija del aire*, primera parte, y el entremés *Los gorriones*. Se repuso también en el Príncipe el 14 de mayo de 1764, en la Cruz el 5 de octubre de 1764 y el 23 de mayo de 1765, y en el Príncipe el 20 de junio de 1766.

REFUNDICIONES Y OBRAS EXORNADAS.

La lista de las obras exornadas por Nicolás González Martínez es larga, un total de doce comedias y un entremés, aunque seguramente es mucho mayor. Como mucha documentación de algunas de las temporadas en las que trabajó se ha perdido, no podemos más que ofrecer una lista parcial de las obras exornadas. Tampoco podemos dar datos fehacientes sobre el trabajo realizado por Nicolás González Martínez sobre cada uno de los textos. Por lo que sabemos, fue muy variado, desde pequeños retoques a auténticas re-escrituras, con adicción de personajes, cambios en la trama y escritura de gran parte del texto. En ocasiones sí contamos con el texto original y el texto de Nicolás González Martínez, pero esto no ocurre en todos los casos, en que uno u otro se ha perdido. En estas ocasiones podemos inferir el grado de intervención en los mismos por el dinero que cobró, cuando se conserva esta documentación. La lista de las obras exornadas que se conserva es la siguiente:

1. *La Colonia de Diana*, de Manuel Vidal y Salvador.
2. *Los juegos olímpicos*, de Agustin de Salazar y Torres.
3. *El segundo Augusto César y proféticas Sibilas*, de autor desconocido.
4. *La perla de Hungría, o La perla de Inglaterra y peregrina de Hungría o La perla de Inglaterra y peregrina doctora*, de un ingenio de Salamanca.
5. *El sacrificio de Ifigenia*, de Cañizares.
6. *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job*, de Godínez.

7. *La fe de Abraham y sacrificio de Isaac*, de tres ingenios.
8. *Las cuentas del Gran Capitán*, de Cañizares.
9. *Don Juan de Espina en Madrid*, de Cañizares.
10. *Lo que va del hombre a Dios*, de Calderón.
11. *Competencias de amistad*, de Zamora.
12. *El hijo del sol Faetón*, de Calderón.
13. *Entremés El ingenio hembra*, anónimo.

Como vemos, las obras son en su mayor parte comedias mitológicas y comedias o autos de temática religiosa, principalmente exornadas para las funciones de las fiestas religiosas. Hay también una comedia de magia y una comedia histórica, además del entremés, del que nada podemos decir más que el título. A continuación daré algunos datos de las obras en las que la intervención de Nicolás González Martínez fue especialmente relevante.

La Colonia de Diana, de Manuel Vidal y Salvador.

La Colonia de Diana es una obra de Vidal y Salvador, autor valenciano de finales del XVII que trabajó en Madrid en la corte de los Austrias bajo el mecenazgo de la reina María Luisa de Orleans. La obra es exornada por Nicolás González Martínez según consta en un recibo (Herrera Navarro, 1993: 225). Se trata de una zarzuela en dos jornadas, puesta en música por José de Nebra, organista primero de la Capilla Real. Se representó el 7 de septiembre de 1745, en el Coliseo del Príncipe por la Compañía de José Parra (Andioc y Coulon, 2008: 669). El año siguiente, Nicolás González Martínez hizo una nueva exornación en la primera jornada.

En este caso, conservamos un manuscrito autógrafo de Nicolás González Martínez en la BN con signatura Res / 60, por lo que se pueden cotejar los cambios introducidos por el autor dieciochesco. Se conservan también tres manuscritos en la BHM con signatura Tea 1-95-1, A, B y C. Si bien la letra es similar, aunque no parece idéntica, a la de Nicolás González Martínez, sí está su rúbrica con la fecha 30 de agosto de 1745.

En el apunto de la BHM Tea 1-95-1, A, están las censuras del 17 y 23 de agosto de 1745 con aprobación de José de Cañizares de 20 de agosto de 1745, al final de la primera jornada. El ejemplar Tea 1-95-1, B, es un 2º apunto, fechado en Madrid, 30 de agosto de 1745. Tea 1-95-1, C, sin embargo, es un 2º apunto de 1746. En este ejemplar aparece añadido en letra distinta en la portada

de la primera jornada: «Representación de dos jornadas. La parte del galán, cantada». No hay anotaciones de ningún tipo en el texto. En la portada de la segunda jornada, también se especifica que se trata de un 2º apunto de 1746, y se ha añadido «La parte del galán, cantada», y en otra letra: «la compuesta segunda vez».

Según Cotarelo, en su *Ensayo histórico sobre la zarzuela* (citado por Vellón Lahoz y Mas i Usó, 1991: 24) «el 8 de septiembre se repuso la zarzuela de Vidal y Salvador *La colonia de Diana*, con nueva música que se le encargó a Nebra y le dieron por ella 1807 reales». Efectivamente, entre los documentos conservados en el Archivo de la Villa de Madrid, con signatura 1-377-1, está la lista de gastos de *La colonia de Diana*, representada por la compañía de Parra en el Coliseo del Príncipe el 7 de septiembre de 1745. La obra se mantuvo en cartelera por lo menos hasta 19 de septiembre, pero es posible que continuase hasta el 10 de octubre. Efectivamente, como apuntaba Cotarelo, figuran los siguientes gastos: «A don Jose de Nebra por la composición de la música de esta fiesta 24 doblones de oro: 1807 reales. A don Nicolás Martínez por el exorno y entrecho que hizo en la comedia y letra de los sainetes otros 24 doblones de oro: 1807». Teniendo en cuenta lo que se pagaba por esta época, es casi la cantidad por escribir una nueva comedia y nuevos sainetes, o sea, que la intervención de Nicolás González Martínez es drástica. Vellón Lahoz y Mas i Usó, en su edición de la obra de Vidal y Salvador, estudian los cambios llevados a cabo por «el autor de la refundición» para su escenificación en el XVIII. Como señalan, la escenificación de los textos del siglo anterior requerían adaptarse al «nuevo macrotexto cultural» (Vidal y Salvador, 1991: 26), por lo que debían ser «embellecidos» (o «exornados»). En primer lugar, el autor realiza un cambio de género, de una comedia en tres jornadas, a una serenata o zarzuela en dos. Anteriormente apuntábamos el fragmento del diálogo en la introducción a la obra, en el que la compañía habla precisamente sobre el género de la obra que el público iba a ver:

Plasencia: ¿Mas qué se hilvana?

¿Es ópera?

Águeda: No.

Plasencia: ¿Es zarzuela?

María Antonia: Tampoco.

Plasencia: ¡Hay cosa más rara!

¿Es comedia?

Rosa: No es comedia.

Plasencia: Pues, ¿qué es?

Rosa: Es otra ensalada;

que de todo tiene un poco;

se representa, se canta,

hay su te hablo, y en fin

es un potaje en sustancia,
con sus principios, sus medios
y postres, y santas Pascuas.

En el manuscrito autógrafo de la BN, consta el siguiente reparto:

Cleonisa:	Sra. María Antonia de Castro.
Astrea:	Sra. Águeda de la Calle.
Estufilla:	Sra. Rosa María Rodríguez.
Erifile:	Sra. Gertrudis Verdugo.
Cupido dios:	Sra. Ana Guerrero.
Laurisel:	Joseph Martínez.
Menedor:	Juan Manuel Ángel.
Bomilcar:	Joseph García.
Chicharrón:	Juan Plasencia.
Talpache:	Joseph de Ribas.
Artifice:	Joseph Parra.
1º Salvaje:	Félix Ramírez.
2º Salvaje:	Manuel Acuña.

Acto seguido, Nicolás González Martínez consigna la composición de la orquesta, con un total de 20 instrumentistas:

Ocho violines	8.
Dos violas	2.
Dos oboes y dos flautas	2.
Dos trompas y clarín	2.
Un fagot	1.
Dos contrabajos	2.
Un violón	1.
Un clave	1.
La guitarra:	1.
Total:	20.

Argumento: Cleonisba debe elegir marido. Se desata una tormenta y la nave en que vienen Astrea, Laurisel y Chicharrón se hunde, pero ellos llegan a la orilla abrazados al simulacro de Diana. Laurisel explica a Cleonisba -de quien se enamora al instante- que es hijo de Artajes, rey de Focea,

muerto pronto. Atacado por los inmensos ejércitos de Ciro, los focenses no quisieron luchar por cumplir un oscuro oráculo que vaticinaba que abandonarían su patria para formar nueva colonia alrededor de un templo formidable. Así llegó a las costas donde le encontró Cleonisba con Astrea, a quien presenta como noble egipcia porque Diana le ha prohibido decir que es su hermana. Menedoro, hermano de Cleonisba, le recibe con los brazos abiertos, sobre todo porque se enamora de Astrea al instante. Se producen unos cuantos malentendidos cuando al escuchar escondido las conversaciones de los hermanos cree que son amantes y Astrea no puede decirle la verdad. Laurisel, por su parte, también se enamora a primera vista de Cleonisba. A ésta le ocurre lo mismo, pero se niega a dejarse dominar por el pequeño Cupido, dios de esas tierras, así que discute con él para que no la asaetee con sus flechas. Cupido le da una rosa que causará tres heridas. Bomilcar y Laurisel se acercan por distintos lados y pelean por la flor que hay a los pies de Cleonisba. Ella la rompe y va a ver la estatua de Diana. Cupido convierte la gruta en un palacio formidable e insufla amor en Cleonisba que se siente abrasar.

Al inicio de la segunda jornada Cleonisba, ya enamorada, da las gracias a su hermano por emprender la obra del templo de Diana, pues piensa que así Laurisel se quedará allí. Astrea y Laurisel están ansiosos porque se acabe la obra del templo, pues solo entonces podrán revelar la verdad de su parentesco. Van todos a visitar la obra y un artífice les da detalles de la construcción. Cleonisba no revela sus sentimientos y tanto ella como Laurisel y Bomilcar sufren. En un momento en que los hermanos se abrazan ante la estatua de Diana, Menedoro monta en cólera. Finalmente, tras varios malentendidos, en el templo de Diana y con la intervención de Cupido, todo se aclara y los hermanos dan su mano a sus respectivos amantes. Bomilcar vuelve a su reino con grandes muestras de amistad. Los graciosos tienen gran intervención dando consejos sobre el amor, el matrimonio y la vida.

Los juegos olímpicos, de Agustín de Salazar y Torres.

Agustín de Salazar y Torres es un autor que vivió entre 1642 y 1675. A pesar de su temprana muerte, su vida estuvo llena de aventuras y dejó una obra variada e interesante, con una estética en la estela calderoniana. No es extraño, pues, que Nicolás González Martínez se interesara por esta comedia mitológica que está entre lo mejor de la producción de Salazar. A mediados del XVIII y de camino hacia el clasicismo, gran parte de las obras rescatadas del siglo anterior son aquellas con tramas recogidas de la historia y mitología grecolatinas. Esta obra se repuso numerosas veces a lo largo del siglo. El texto exornado por Nicolás González Martínez, en concreto, fue representado por

la Compañía de Parra el 26 de abril de 1752, en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon, 1999: 759), aunque Herrera Navarro (1993: 225), da el año de 1750.

Se conservan varios ejemplares de la comedia, pero ninguno con la exornación de Nicolás González Martínez. En la BN se conservan dos ejemplares. El ejemplar con signatura T/6360, es una edición impresa en Sevilla por el Impresor Real Don Francisco de Leefdael⁸, sin que conste el año de edición. Se trata de una comedia en dos jornadas. Otro ejemplar conservado en al BN, con signatura BN MSS/21264/11, está incompleto: son siete hojas con el papel de Casandra, exclusivamente. Cotejado con la edición impresa he comprobado que se trata del mismo texto.

En la BHM se conservan tres apuntes con signatura Tea 1-39-10, A, B y C. En el apunte A, consta la fecha de 1772, si bien están encuadernados con papel timbrado de 1769. En este caso el texto se presenta como una comedia en verso en tres jornadas. La partitura musical se encuentra también en la BHM bajo la signatura MUS 24-1. En la portada de la 1ª jornada del 2º apunte (B) consta información importante:

Esta Comedia esta atajada en la misma forma que la hizo la Sª Figueras y la Sª Tordesilla el año de 1772 el día 1 de noviembre. No gusto [...] Luego se compuso y la hizo la Sª Maiora año de 1777, y Robles el Galán de Cantado. No gusto: duro [blanco] días por salir los Gigantes, pero lo que toca a la Compañía no gusto. Solo dos Arias que cantó la Maiora, lo demás de ella apestó, apestó, apestó.

En la portada de la 3ª jornada consta: «esta jornada por ser larga la función empezaba en el cuatro de venid a la olímpica y se atajaba la escena del Barba». En la segunda hoja aparece la relación de personajes y reparto de actores del año 1777: Figueras, Maiora, Polonia, etc.

Como vemos, el público dejó de tener interés por la comedia, aunque es posible que no se debiera a la trama sino a las exornaciones. No sabemos si la función representada en 1772 fue con el exorno de Nicolás González Martínez o no porque, por lo que vemos, las comedias se solían arreglar para cada reposición.

Lo más probable es que el exorno de Nicolás González Martínez se pareciera bastante al texto impreso en Sevilla. La distribución en dos jornadas y la importancia de la música me hace pensar que, como *La Colonia de Diana*, la comedia se arregló para transformar su género,

8 La ficha de la BN especifica: «Autor tomado de la ed. de Valencia, 1782. Paz, Teatro, Suplemento, n. 10475».

convirtiéndola en una serenata o zarzuela. El reparto incluía los siguientes personajes:

Casandra, sacerdotisa de Palas.

Enone, Ninfa del Xanto.

Siringa, ninfa graciosa.

Corebo, príncipe de Tenedos.

Priamo, rey de Troya.

Nicteo, pastor viejo.

Paris, pastor galán.

Pan, 1º gracioso.

Marsias, 2º gracioso.

Coro 1: de ninfas de Enone.

Coro 2: de ninfas de Palas.

Música y acompañamiento.

En cuanto al argumento, la comedia empieza con un coro de ninfas en el que Casandra reniega del amor. Paris escucha y quiere conocer a quien canta. Nicteo, que le ha tenido siempre encerrado en el bosque, intenta retenerle, pero Paris se escapa. Mientras, Corebo, disfrazado de pastor, va a conocer a Casandra, pero se cae y pierde un retrato de ella. Pan lo recoge, Paris lo ve y se enamora perdidamente. Recorren el bosque preguntando por el original y se encuentran con Enone, antiguo amor de Paris, que se pone celosa. Por fin, Casandra y Paris se conocen cuando éste le devuelve el retrato y se enamoran ambos. Por una confusión, Enone le dice a Casandra que quien tenía el retrato -refiriéndose a Corebo- es un príncipe y no un pastor y que viene a casarse con ella. Casandra cree que habla de Paris y se alegra porque así podrá casarse con él. De este modo Enone cree que Casandra ama a Corebo y no a Paris. Se celebran los juegos para casar a Casandra. Casandra pide a Paris que luche. Mientras, nos enteramos por Priamo que su esposa Hécuba dio a luz dos niños, Casandra y Paris, y tuvo un sueño premonitorio en que se anunciaba que los hermanos iban a traer la guerra de Troya, por lo que había que matarlos. No quiso hacerlo y mandó a Casandra al templo y a Paris con Nicteo. En los juegos, se enfrentan Corebo y Paris. Los dos luchan bien, así que Priamo dice que es una lástima que se maten y promete el premio que quieran a los dos. Ambos quieren a Casandra, y Priamo se la da a Corebo. Paris se duele de ser plebeyo y tener deseos de noble:

Paris: Pero, ¿por qué injusto cielo,

a quien diste sangre humilde,
le diste nobles deseos? (p. 32).

Príamo confiesa a Paris que Casandra es su hermana, él su padre y le da el trono de Asia.
Paris sigue considerando a Nicteo su padre:

Paris: ¡Cómo no llegas, Nicteo!
 Que siempre padre serás
 en el nombre, y el afecto.

Los dos graciosos pugnan por la criada, a quien le gustaría que ambos se mataran por ella,
para hacerlos caso después.

El 8 de julio de 1766 la obra fue representada de nuevo por la compañía de Nicolás de la
Calle. Entre los gastos se conserva la lista de los músicos:

Violín 1º Juan Bautista Liznan
Violín 2º Pedro Guerra, Vicente Juan, Antonio Enríquez, Carlos Valles.
Contrabajo Joseph Bobadilla
Fagot Pedro Terradellas.
Oboe 1º Francisco Gonima
Oboe 2º Joaquín Liznan
Trompa 1º Cayetano Sixto
Trompa 2º Nicolás el mallorquín
Supernumerario.

Referencias en: Urzáiz Tortajada, 2013, T.II, 591. Agulló, 1995, 639. Herrera, 1993, 225.

El segundo Augusto César y proféticas Sibilas. Comedia.

No sabemos quién fue el autor de la comedia original, pero en uno de los manuscritos que se conservan en la BHM, con signatura Tea 1-146-13, se explicita: «Comedia que no era nueva, exornada por Nicolás Martínez. Representada el 28 de enero de 1753 en el teatro de la Cruz, por la compañía de Parra». Andioc y Couln también recogen este dato en su *Catálogo* (1999: 858).

En la BHM, como he dicho, se conservan dos ejemplares con la signatura Tea 1-146-13, A, B. Tea 1-146-13, A, está escrito por distintas manos. Alguna parte de la segunda jornada parece autógrafa de Nicolás González Martínez. Consta en la portada de la tercera jornada el año 1752.

También al final de la tercera jornada el marqués de Rafal pide censura de la obra en Madrid, a 23 de diciembre de 1752. El censor, el propio Nicolás González Martínez, firma lo siguiente:

Sr. En esta comedia de *El segundo Augusto César y Proféticas Sibilas*, no encuentro reparo que embarace su representación, pues las más especies que el ingenio trata, aunque hay críticas que las disputen, tienen el apoyo, de graves autores, y algunos santos padres: y en lo que se advierte como episodio, está muy ceñido a lo verosímil; por lo que V. S. si es servido, puede conceder el permiso que se pretende. Madrid, 27 de diciembre de 1752.

Don Franciso Cuadros, también dice: «He visto de orden de V. S. esta comedia y no hallo reparo que impida su ejecución, pues en nada se opone a las regalías de su majestad, buenas costumbres, ni decencia de los teatro, que es lo que nos toca. Madrid, 31 de diciembre de 1752».

En cuanto al ejemplar con signatura Tea 1-146-13, B, parece entero autógrafo de Nicolás González Martínez. Al cotejarlo con la letra de la censura arriba especificada, parece la misma letra pero más esparcida, con más espacio entre líneas, que puede ser debido al cambio de pluma, pues es evidente que las letras son más gruesas. De todos modos, al no haber firma ni rúbrica, y no haber sido estudiado por un experto, no puedo afirmar que la grafía sea del autor.

Personas:

Octaviano Augusto.

Tiberio Nerón.

Marco Agripa, galán.

Polión, galán.

Mecenas, galán.

Virgilio Maron, barba.

Flaminio, barba.

Flavia, dama.

Libia, emperatriz.

Camila y Damas.

Sibila, Pérsica.

Sibila, Cumana.

Un alférez.

Camaleón, soldado.

Soldados de Augusto.

Soldados de Bompeyo.

Pastores y música.

Como hemos dicho, no sabemos cómo era la original ni la intervención de Nicolás González Martínez, por lo tanto no tiene sentido entrar en detalles. El argumento mezcla hechos y personajes de la Historia de Roma: Octaviano Augusto, Marco Agripa, Libia, etc., con personajes de ficción, una trama amorosa con numerosos enredos, y una supuesta revelación de las Sibilas que habrían vaticinado el nacimiento de Jesucristo de una Virgen. Se mezclan, pues, lo histórico y lo teológico. La obra comienza con la rebelión de Pompeyo, la victoria de Agripa sobre él y la revelación de las Sibilas a Augusto, apoyada más tarde por Virgilio, quien explica que cuando Roma venza a Egipto, nacerá de una Virgen un niño Rey que traerá nuevas leyes y la paz a todos. Mientras, Flavia, vestida de hombre, sigue a Agripa. Augusto, creyendo que es un hombre, le ofrece su protección y se crean muchos malentendidos con Agripa y con la emperatriz Libia por las muestras de afecto de Augusto hacia el joven. Finalmente, todo acaba bien y con boda.

La perla de Inglaterra y peregrina de Hungría, de un ingenio de Salamanca.

La comedia exornada por Nicolás González Martínez también lleva como títulos: *La perla de Hungría* y *La perla de Inglaterra y peregrina doctora*. Se conservan numerosos ejemplares, pero ninguno con el exorno de Nicolás González Martínez, que se sepa. En concreto, hay cuatro ejemplares en la BN, con firmas: T/14982(7), T/1624, T/1597, T/1606. El ejemplar con firma T/14982(7) es una edición impresa en Sevilla por Francisco de Leefdael -junto a la Casa Professa de la Compañía de Jesús. Este impresor trabajó entre 1700 y 1728, así que es evidente que este texto no se basa en la exornación de Nicolás González Martínez. De hecho, el resto de comedias del volumen son de finales del XVII. Esta comedia es la «N. 43», según está escrito antes del título. En cuanto al ejemplar T/1624, es una edición impresa en Salamanca por Francisco de Toscar, sin que conste el año. Precede al título: «Comedia famosa». Estos dos ejemplares son prácticamente iguales.

Los otros dos ejemplares son ediciones fechadas. T/1597 se imprimió en la imprenta de los Hermanos de Orga en 1780 en Valencia. Precede al título: «Comedia famosa nº 230». En cuanto a T/1606, se imprimió en Madrid en la imprenta de Antonio Sanz en 1756. Precede al título: «Comedia famosa nº 176». En la BHM se conserva también una edición de 1756, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, con firma C 18864.

Suponiendo que la edición de 1756 esté basada en la exornación de Nicolás González Martínez, cosa probable, he constatado que no hay cambios sustanciales. La trama es la misma, pero hay simplificación del estilo rebuscado del original. No se trata de una comedia de gran espectáculo. No hay vuelos ni hundimientos -sólo baja una palma con dátiles-, y se dan pocos cambios escenográficos. Las acotaciones son más bien las del corral. Aparece la figura del demonio como mago, habitual de las comedias de magia y de santos de principios de siglo, y se da de nuevo el protagonismo de la mujer casada.

En la ficha de la BHM consta:

Atribuida a un ingenio de la Universidad de Salamanca en *Jardín ameno de varias y hermosas flores*, 1704, sufre sucesivos arreglos y cambios de título. Se representa en 1753 «exornada» por Nicolás González Martínez. En 1776 se representó una comedia nueva titulada *Contra la mayor maldad, el triunfo de la inocencia*, con el mismo enredo, que puede ser refundición de la de González Martínez o de la primitiva. (Andioc y Coulon, Cartelera, p. 947).

El texto exornado por Nicolás González Martínez se representó el 18 de octubre de 1753 en la Cruz, por la compañía de Parra y seguramente es el que sirvió también para la reposición del 6 de noviembre de 1761 en el Príncipe, por la compañía de Juan Ángel.

No tengo ninguna pista de quien puede ser ese ingenio de salamanca. En cualquier caso, la trama en la que se basa debía ser conocida en la época pues en la edición de la BHM se dice que la historia aparece en el Prado Espiritual⁹ y en el volumen de Zayas.

Reparto.

El rey de Hungría.

Federico, galán.

Angelio, demonio.

Alejandro.

César, tribuno.

El duque de Polonia.

⁹ *Prado espiritual recopilado de autores antiguos clarísimos y santos doctores*, por el doctor Juan Basilio Sanctoro. Impreso en Valladolid, por Francisco Fernández de Córdoba, y a su costa, y e Pedro Lisao, Mercaderes de libros. Año 1614.

Conejo, gracioso.

Dos criados.

El custodio, de pastor.

Beatriz, reina.

Laura, su prima.

Flora, criada.

Isbella, Duquesa.

Nise, criada.

Música y Acompañamiento.

Argumento.

Primera jornada: Ladislao, rey de Hungría, se acaba de casar con Beatriz de Inglaterra. Angelio quiere causar la ruina de Beatriz, porque es muy santa. El español Alejandro, y César, tribuno húngaro, hablan maravillas de la reina y de España. Al presentar a Beatriz en la corte, el hermano del rey, Federico, cae rendidamente enamorado. El rey debe partir a la guerra, cuya financiación corre a cargo del español Alejandro, y deja encargado a Beatriz que cuide de su hermano, que tiene una salud delicada. Angelio cuenta a Federico que conoce la magia negra y puede conseguirle a Beatriz. Engañado, Federico hace un pacto. En una fiesta se declara a Beatriz, ésta no quiere hacer ruido para que su honor no esté en boca de la gente, así que le engaña y encierra.

Segunda jornada. Ladislao vuelve de la guerra y Federico y Angelio salen a recibirle al campamento. Pregunta por la reina y Federico le dice que ella ha perdido la honra. Aunque en un principio el rey se resiste a creerle, Federico le cuenta que la pilló con un hombre que subía por una escalera y para evitar que le reconociera, ella le encerró y diciendo que estaba loco le ha tenido todo este tiempo prisionero. El rey cree a su hermano, al que ama mucho, y cuando llega Beatriz pide que todos se vayan porque se va a quedar con su mujer a solas en una finca. La saca los ojos en el bosque y vuelve a la corte diciendo que murió en las garras de un león. Ella se encomienda a María, el custodio la devuelve ojos y vista y los duques de Polonia la recogen. Federico quiere ir a buscarla, pero Angelio le disuade diciéndole que él la ha salvado, y urde un plan para ponerla en peligro: envía una carta al duque advirtiéndole que alguien en el palacio pretende asesinarle y pone cartas comprometedoras en las ropas de Beatriz. La encierran, pero el custodio convence a los duques de que es inocente y deben tratarla bien. La encomiendan la custodia de su hijo pequeño.

Jornada tercera. El rey cuenta que la reina murió en las fauces de unos leones y Laura le dice que el reino murmura que fue por otro motivo y él tiene algo que ver. Alejandro lo confirma y reta públicamente a quien tuviera algo que ver con la muerte de la reina. Angelio obliga a Federico a

matar al infante don Fernando, hijo de los duques de Polonia y pone el puñal ensangrentado en las manos de Beatriz. Al ruido de unos gritos, el duque manda apresar a Beatriz, ella invoca a la Virgen y el Ángel Custodio se la lleva diciendo que es una protegida de dios y María. El niño resucita alabando a dios y el duque pide que busquen a Beatriz para pedirle perdón. Beatriz está en una gruta con dos leones. Federico y Angelio la ven, Federico quiere volver a Hungría porque sospecha que va a morir. Efectivamente, hay una peste y él cae enfermo. El rey pide que busquen a todos los médicos extranjeros, dado que los húngaros no han sabido curarle. Por otro lado, Alejandro, que se ha casado con una inglesa, va hacia Hungría con los ejércitos escocés y español para castigar a Hungría por el asesinato de la reina. Ladislao se ha aliado con el duque de Polonia, que va hacia allí. Laura quiere salir al campo de batalla. El Custodio, guiado por Conejo, se presenta en la corte como médico. Alejandro pelea con el duque, y el rey le deja entrar con la garantía de impunidad por ser embajador. Federico confiesa sus pecados y rechaza el pacto para salvar su alma, Beatriz le perdona, dios le devuelve la salud. El rey pide perdón, Alejandro y el duque sellan amistad con él y se vuelven a sus respectivos lugares. Beatriz decide meterse en un convento dominico y el rey hacerse franciscano. Federico se casa con Laura y Conejo con Flora. César queda de gobernador del reino.

El sacrificio de Ifigenia, de Cañizares.

El texto exornado por Nicolás González Martínez se estrenó el 1 de junio de 1754. El arreglo del texto se limitó a eliminar la segunda dama. Nicolás González Martínez exornó también los sainetes, sin que se tengan datos de los títulos de los mismos. Andioc y Coulon (1999: 922), en la nota 548 explican: «Cotarelo (*Don Ramón de la Cruz...*, p. 270) cita un documento que se refiere en 1772 al “exorno” que hizo de la obra el sainetero con anterioridad a esta fecha». El sainetero era Nicolás González Martínez.

La obra de Cañizares era una adaptación de la *Ifigenia* de Racine, según revela Susana Lugo Mirón (2002: 161-170). Cañizares sigue a Racine en la trama aunque introduce los graciosos a la española y en este caso hay dos bodas al final, Ifigenia se casa con Aquiles y Ulises con Irifile. Ifigenia decide sacrificarse por amor a Aquiles, para que logre fama en Troya, pero al final Diana se apiada e impide el sacrificio de Ifigenia.

La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job, de Godínez.

Representaciones: Según señalan René Andioc y Mireille Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1708-1808) obras tituladas *Los trabajos de Job* se representaron en Madrid el 25 de diciembre de 1754, en el teatro del Príncipe del 25 de diciembre de 1759 al 14 de enero de 1760 (también se le pagó en esta ocasión por exornar los sainetes y escribir las tonadillas de ellos), en el teatro de la Cruz entre el 3 y el 17 de febrero de 1801 y varias veces en marzo de 1804.

Fuentes: *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente* y *Los trabajos de Job*. Refundición de la comedia de Felipe Godínez llevada a cabo por Nicolás González Martínez. BN Mss. 18078. (h. 110-160v). En la BHM se conserva la comedia exornada de 1755, atribuida a Godínez, con signatura Tea 1-148-13, A, y ediciones de 1791 con misma signatura b1, b2, b3. También en BHM una impresión de Madrid, Antonio Sanz, 1755. Tea 250-116, y la música de Blas de Laserna con signatura: Mus 16-10.

Según Vega García-Luengos (1998), sobre el asunto de Job se había escrito un auto en el siglos XVI, *La paciencia de Job*, y en el XVII, Felipe Godínez habría escrito tres obras cuya cronología establece como sigue: *La paciencia de Job* (comedia): ca. 1610-1615; *Los trabajos de Job* (auto): ca. 1636; *Los trabajos de Job* (comedia): ca. 1636, aunque esta aparecería en ediciones posteriores con distintos títulos. Vega además propone la autoría de Godínez para la comedia *La paciencia de Job*, anteriormente atribuida a Calderón. Albuixech señala que pertenecería a su etapa sevillana, anterior al auto público de fe al que se vio sometido el autor en 1624 con otros miembros de su familia, acusados de judaizar. Vega (pp. 20-21) califica la obra de osada, transgresora y disidente:

Tal ocurre con el tratamiento del binomio pobreza-caridad, columna vertebral de la obra. Ahí están las expresiones de rebeldía de Job contra las desigualdades de este mundo {v. 140-44, 165}. O su planteamiento de que en los casos de necesidad está justificado contrariar las leyes (v. 139-40). O su elección del servicio al pobre antes que al rey (v. 431-462). Nos dice también que la caridad no es una virtud, sino un deber (v. 178). Hay afirmaciones rotundas sobre las obligaciones que tienen los ricos con respecto a los menesterosos (v. 602-3), porque son sólo administradores de sus bienes (v. 997-98), y se roba lo que no se les da (v. 185)²⁴. La justicia para el desvalido es otra de sus reclamaciones cardinales (v. 587-88).

Asimismo, la defensa de la paz y el aborrecimiento de la guerra son aspectos relevantes en que incide el héroe (v. 53-54). Y también aquí se pueden encontrar formulaciones fuertes (v. 403-19, 2700-6).

No falta en la comedia la crítica de los vicios de la Corte (v. 383-87, 2005), como la envidia (v. 116-19), y, más aún, la maledicencia y la murmuración (v. 148). Estos

defectos, se den donde se den, sacan de sus casillas incluso al paciente Job (v. 190-91, 325-27, 360-62, 373-74, 519-20, 576-78, 960-62, 1036-38, 1040-42). También se pronuncia nuestro protagonista contra la persecución injusta de personas, basada en temerarias inspiraciones (v. 1926). Y contra la traición (v. 1913-14).

El autor no desaprovecha el prestigio moral del protagonista para moralizar sobre las más diversas cuestiones, como el comportamiento en banquetes y fiestas (v. 1188-1207), o la honestidad en el vestuario (v. 1220)

Un apartado especial dentro de sus propuestas éticas tiene que ver con las condiciones del gobernante. El poder es una carga, se nos dice (v. 2726), que conlleva deberes (v. 366-67, 925-28, 2754-55).

La refundición de Nicolás González Martínez todavía es más social, si cabe.

Reparto: En el manuscrito que se conserva en la BN aparece en la hoja 109v. el siguiente reparto:

Job:	Joseph Martínez Gálvez.
Eliphar:	Felipe Calderón.
Sophar:	Antonio Moro.
Baldad:	José Espejo.
Demonio (Luzbel):	Lucas de -riso [¿Criso?].
Efron rústico:	Francisco Rubert.
Criseo:	J ^a María Theresa Palomino.
Un Ángel:	Sra. Joaquina Moro.
6 hijos de Job:	Raphael Ladvenant, y otros 5 chicos de la compañía.
6 pobres:	Juan Plasencia “el cojo”, Francisco Neney “el ciego”, Luis Parra y otros tres.
3 criados:	Antonio Moro, José Parra y Correa.
Dina:	Sra. Francisca Valleja o Calleja.
Astrea:	Sra María Antonia de Castro.
Sara:	Sra. María Lavenant.
2 hermanas de Sara:	La chica de Francho y la de Luis Parra.
Celta villana:	Sra. Gertrudis Verdugo.
Acompañamiento y Música no consta.	

A tenor de los nombres de los actores, se trata de la compañía de Parra para la temporada 1759-60, año en que comenzó a trabajar María Ladvenant según Cotarelo y Mori (2007: 56), con algunas adiciones. (O bien el año 1754, en cuyo caso María Ladvenant tendría 13 años). Los músicos de la compañía de Parra en 1759 eran Manuel Ferreira, Luis Rullet. El tramoyista:

Jerónimo Avecilla, y el apuntador: Isidoro Mocín.

En el reverso del folio 79 del manuscrito de la BN Res / 60, aparece una carta autógrafa y firmada por Don Nicolás, que dice:

Amigo Agustín:

Por cuanto he convidado a Juan Antonio a la comedia de Job y esta recelo que acabe el jueves, estimaré que esta tarde, no teniendo cosa que hacer precisa, le permitan vuestas mercedes ir a ella y quedo muy de v.m. su verdadero servidor.

Si bien sería interesante saber quiénes son ese amigo Agustín y Juan Antonio para tener más datos sobre las relaciones personales de don Nicolás y de su biografía, esta carta supone un dato más, junto a los papeles de Barbieri señalados, para establecer la autoría de la pieza exornada.

Asimismo, en la BHM Mus 16-10, como hemos dicho, se conserva la música compuesta por Blas de Laserna, pero la copia de las partes vocales parece anterior al resto del manuscrito. En la partitura constan nombres de cantantes escritos por distintos copistas: copista más antiguo: «Mintegui [Tadeo Mintegui]; Castel; [Antonio] Bosques; Liborio [Fernández]». Otros copistas: «Pepe; Zelsa Joaqa.; Martina; Camas [Vicente Sánchez Camas], Vir [Josefa Virg]; Berta [?], Rivera [María Ribera]; Rigal [José Rigal]»; otros nombres ilegibles. Están las partes de: Violín Primero (2 copias (1,1 h.); Violín Segundo (2 copias (1,1 h.); Oboe Primero (1 h.); Oboe Segundo (1 h.); Trompa 1ª (1 h.); Trompa 2ª (1 h.); Bajo (2 copias (1,1 h.)

Referencias: Dos estudios en los que se menciona esta obra de don Nicolás González Martínez son los de Lourdes Albuixech y Germán Vega García-Luengos.

La fe de Abraham y sacrificio de Isaac, de tres ingenios.

Respecto a la autoría de la obra original, la ficha de la BHM con signatura Mus 19-15, que contiene la música de la versión de González Martínez, dice:

Una obra citada como auto o comedia con el título *La fe de Abraham* se adjudica a Calderón, Lope de Vega, Mira de Amescua, y a tres ingenios; una comedia titulada *El sacrificio de Isaac*, o *La fe de Abraham* se atribuye a Puerta [Isidoro de la Puerta?] (URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, I y II, p. 186, 451 y 525)

La comedia exornada por Nicolás González Martínez se puso del 25 al 30 de noviembre de 1757 en la Cruz, y se repuso el 25 de diciembre de 1762 también en la Cruz. En este caso, sí se conserva el texto de Nicolás González Martínez y el original. Ambos están en BHM Tea 1-113-15, A y B. El ejemplar Tea 1-113-15, A lleva escrito en la portada: «Comedia intitulada *La fe de Abraham y sacrificio de Isaac*. Compuesta por don Nicolás Martínez». Mientras que en B se dice: «Comedia famosa *La fe de Abraham*, de tres ingenios». El ejemplar A, escrito por muchas manos distintas, parece tener una parte autógrafa de Nicolás González Martínez, en concreto los folios 16 a 22.

En todo caso, parece que los apuntes están intercambiados. Así, la segunda jornada de B parece que es la que corresponde a la exornación de Nicolás González Martínez, y debería estar tras la primera del apunto A. La segunda jornada de A, en realidad está con misma letra que parte de la primera jornada de B, que sería la comedia simple. En la segunda jornada de B aparece el personaje de Agar, que no está en la comedia original. El ejemplar que debería ser B, comedia simple, tiene muchos tachados y añadidos en todas las jornadas.

De un somero cotejo de los repartos, pueden deducirse bastantes cosas sobre la exornación, que se confirman con el cotejo de los textos. Como vemos, se incluyen los personajes: Agar, Lía, Dina, Afra, un Pobre. Es decir, se incluyen unos cuantos personajes femeninos además del tipo del pobre.

Reparto en Tea 1-113-15, B

Abraham, barba.
 Eliacer, viejo.
 Abimelech, príncipe.
 Astreo, demonio.
 Ismael, hijo de Abraham.
 Rubí, zagal.
 Zaqueo, criado.
 Sara, dama.
 Celfa, criada.
 Isaac.
 Un ángel.
 Zagales y zagalas.

Reparto en Tea 1-113-15, A:

Abraham. (Nicolás)
 Abimelech.
 Astreo, genio. (Ponce)
 Eliacer, mayoral. (Calderón)
 Isaac. (Paula)
 Ismael. (Pereira)
 Agar. (Dama)
 Sara. (Águeda)
 Celfa. (Lavenana)
 Lía.
 Dina.
 Afra.

Música y soldados.

Zaqueo. (Espejo)

Rubí. (Francho?)

Un ángel.

Un pobre.

Pastores.

Soldados.

Música.

En la segunda jornada del ejemplar B hay las siguientes indicaciones al margen en distinta letra, que ayudan a establecer los papeles que realizaron los diferentes actores y, por lo tanto, la datación de la representación en que se utilizó este apunto: en f. 2r: Nicolás, dama (Abraham, Agar), en f. 3v: Paula y Lavenana (Isaac y Celfa), en f. 5 que dice Pereira (Ismael). En f. 6, indicación Calderón (Eliazer), en 7r. Espejo (Zaqueo), en 7v. Ponze (Astreo) y luego Lavenana (Celfa), f. 9v: Agueda, dama y zagales (Sara y Agar), en f. 10v.: Ladvenant, Ponce, soldados prevenidos (Astreo, príncipe y soldados), en f. 11v. Paula. 13v.: Nicolás. Y después: Francho, Espejo y pobre y Calderón (Abraham, Zaqueo, Rubí, pastores, un pobre, detrás Eliazer). En la tercera jornada también hay anotaciones de entradas y salidas de los actores: f. 2: Nicolás (Abraham), Francho, Espejo, Calderón, Dama, Pereira y Lavenana (Zaqueo, Rubí, Eliacer, Zelfa, Ismael y Agar).

El argumento en la refundición de Nicolás González Martínez es el siguiente: Las zagalas cantan las bendiciones de Abraham, Sara e Isaac. Agar lo oye y se enfada, porque no tienen en cuenta a su hijo y a ella. Los pastores traen una carta de Abraham para Eliacer, y Agar e Ismael quieren leerla por el derecho que tienen como esposa e hijo de Abraham, pero como no se la quieren dar, Ismael se la quita mordiendo a Zaqueo. Eliacer llega y reprende a Ismael y Agar, lo que les enfada más. Declara que el mayorazgo no será para Ismael porque Isaac es el hijo que Abraham quiere más. Zaqueo explica el contexto: Gomorra y Sodoma han ardido, solo se ha salvado Lot, primo de Ismael. Cinco reyes, al saber que Lot está solo, van a asaltarle. Abraham va en su ayuda con sus pastores como soldados y ganan la batalla. Abraham pide a Eliacer que haga pasar a Sara por su hermana en vez de esposa, porque es muy guapa y Abimelech la ha visto y le gusta (y, como dice Gerara: «el delito mayor es el adulterio / y el menor el homicidio»). Abimelech sale pensando en Sara cuando oye la voz de Astreo «a lo asiano con alusiones de demonio», que pide ayuda y le salva. Astreo le explica que estudia la magia y sabe todo sobre él y sus cuitas amorosas. Parte de esto está eliminado y se ha añadido la relación de la vida de Astreo, valido del rey de Babilonia a

quien quiso usurpar el trono, sin éxito, por lo que tuvo que huir y llegar a Egipto donde aprendió la magia, la hidromancia y la piromancia. Yendo a Arabia para enseñar la magia a su príncipe, supo que tenía que ayudar a Abimelech. Le dice que la mujer que ama es Sara, hermana de Abraham que hoy llega victorioso y que, por lo tanto, si le invita a palacio seguro que acepta. Por arte de magia ven a Sara reposando apaciblemente. Astreo anuncia que Abraham llega con su familia a hospedarse en palacio. Discuten Sara y Agar, aunque Abraham y Sara no entienden de qué tiene queja pues era esclava y ahora es esposa de Abraham. Al quedar Sara sola llega Abimelech y se declara, ella le rechaza. Llega Abraham y hay un intercambio de cortesías con Abimelech. Astreo va de uno a otro metiendo cizaña, como si fuesen los pensamientos de cada uno.

En la segunda jornada, Agar dice a Abraham que le parece mal que su hijo sea postergado siendo el primogénito. Llega Isaac y Abraham le hace grandes demostraciones de afecto, por lo que Ismael todavía siente más envidia. Isaac se lo reprocha. Se van juntos padre e hijo a pastorear. Ismael, solo, reconoce que adora a muchos dioses e intentará convencer a Isaac. Astreo pide a Zaqueo y Celfa ayuda para raptar a Sara a cambio de mucho dinero. Mientras Agra y Sara charlan, Abimelech va a raptarla pero como Isaac se acerca a abrazarla, a Astreo le da un desmayo y deben dejarlo. Isaac sangra y Sara sospecha que ha sido Ismael. Isaac, entonces, le cuenta cómo quiso hacerle adorar a unos ídolos. Llega Abraham con un pobre, pide que le lleven un asiento, y que Agar le traiga comida. Ella así lo hace pero la tira al suelo. Abraham, Sara e Isaac le sirven personalmente y le acuestan en su cama. Luego Abraham se siente cansado, se sienta y recibe en sueños el aviso de que debe hacer un sacrificio. Baja un ángel y le dice que debe ser Isaac.

En la tercera jornada el rey ha robado a Sara. Agar dice que, habiendo tanta gente en casa, no podrían haberla raptado si Sara no hubiera querido. Abimelech llega y reprocha a Abraham que no le dijera que Sara era su esposa, y se la devuelve. Los criados temen que se sepa su participación. Abraham echa de casa a Agar e Ismael por adorar falsos ídolos y pide que se prepare un pollino porque va a salir con Isaac para hacer el sacrificio. Sara pregunta dónde va pues se teme alguna desgracia. Por el camino Astreo trata de convencerle para que desobedezca. Cuando Isaac se entera de que él es el sacrificio, se apronta a servir a dios. En el momento del mismo, sale un ángel y detiene a Abraham. Llegan todos y acaba en fiesta.

La obra debe entenderse simbólicamente, pues Isaac se viste como pastor, es decir, como Jesucristo (de hecho en un momento dado hay una mutación en la que se ve el nacimiento), Agar es la sinagoga ingrata y Sara la Iglesia apetecida, como se explica en f. 19r.

La música para la función de 1757, de Manuel Plà, se conserva también en BHM con signatura Mus 19-15. Se trata de la parte del coro, clarino, trompa, bajo. Contiene las introducciones musicales de la primera y segunda jornadas, una seguidilla a cuatro, un cuatro, la seguidilla de la graciosa, una pastorella a cuatro, una copla a solo y un minuet a cuatro.

Las cuentas del gran capitán, de Cañizares.

La obra se repuso numerosas veces desde su estreno en 1715. Sabemos que Nicolás González Martínez la exornó para la función del 20 al 23 de diciembre de 1759 realizada por la compañía de Parra en el Príncipe (AyC, 242) y desconocemos si para las sucesivas funciones en el siglo XVIII y principios del XIX se usó también la versión de Nicolás González Martínez o la original (1762, 1764, 1766, 1769, 1770, 1771, 1776, etc.)

Se conservan numerosas ediciones impresas de la obra tanto en la BN como en la BHM, entre otras bibliotecas, pero ninguna a partir de la exornación de Nicolás González Martínez. La más cercana en el tiempo es la realizada por la viuda de Joseph de Orga en Valencia en 1763. Puede consultarse online el ejemplar de la Universidad de Sevilla con signatura A 250/191 (08), y el de la BN T/ 3860. No tenemos ninguna pista del tipo de intervención realizada por Nicolás González Martínez porque, de hecho, no hay diferencias entre esta edición y la de la obra en Madrid en 1746 en la imprenta de Antonio Sanz.

La obra se basa en el famoso episodio protagonizado por el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba quien, al ser interrogado por el rey Fernando el Católico por los gastos de la campaña de Nápoles, presentó una lista de gastos exorbitantes por conceptos absurdos. La anécdota sirvió de base a Lope de Vega para escribir una comedia con el mismo título.

Don Juan de Espina en Madrid, de Cañizares.

Nicolás González Martínez exornó esta comedia y compuso los sainetes para la función realizada del 2 al 11 de febrero de 1760 por la compañía de Parra en la Cruz. Como en el caso anterior, se conservan bastantes ediciones de la obra, pero ninguna que pueda contener el exorno de Nicolás González Martínez. Lo más probable es que fuese mínimo, pero sin más datos es atrevido especular. En este caso se trata de la famosa comedia de magia. Como ocurre en la comedia

anterior, está basada en un personaje histórico. La comedia de Cañizares fue exornada de nuevo en 1827, y sí se conserva el manuscrito de esta intervención en el texto.

Lo que va del hombre a Dios, de Calderón.

El 29 de mayo de 1761, en Pascua de Resurrección, se repuso este auto de Calderón exornado por Nicolás González Martínez, y Ramón de la Cruz hizo los sainetes. La representación tuvo lugar en el coliseo de la Cruz por la compañía del autor Juan Ángel. Álvarez Martínez, en su estudio sobre Nebra (1993: 55), especula que fuese acompañado de la misma partitura que compuso Nebra para el auto en 1748, si bien confirma que Luis Misón compuso los cuatros de los sainetes, el cuatro de la tonadilla y toda la música de las pequeñas piezas. En la BHM se conserva la partitura de Luis Misón, de este año de 1761, de la «Tonadilla a cuatro de la chinesca» para el auto. Este texto es el único que se conservaría de la exornación de Nicolás González Martínez.

Competencias de amistad

En la temporada 1762-63, según explican Andioc y Coulon (1999: 566, nota 14): «Nicolás González Martínez cobró 600 reales por los sainetes de esta comedia, 200 por un sainete titulado *Las bodas a bulto*, 100 por el exorno del entremés *El ingenio hembra* y 400 por la composición de las comedias *Competencias de amistad* y *El hijo del sol Faetón*». Este dato aparece en la lista de gastos del documento del AV Secretaría 1-344-1. Atendiendo a la cantidad recibida, podemos inferir que el arreglo llevado a cabo por Nicolás González Martínez fue poco importante.

Competencias de amistad debe de ser la obra de Zamora: *Competencias de amistad y bazarria dan fama, vida y honor*. La puso la compañía de María Hidalgo el 26 de noviembre de 1762, en la Cruz.

El hijo del sol Faetón

El hijo del sol Faetón, es una comedia mitológica de Calderón, y supongo que Nicolás González Martínez se basó en ella para preparar su arreglo, no en la versión de Cerquera con la que se inauguró el teatro de la Cruz. El texto exornado por Nicolás González Martínez se puso los días 13 a 17 de diciembre de 1762 por la compañía de María Hidalgo.

El ingenio hembra

En cuanto al entremés *El ingenio hembra*, no tenemos ninguna información adicional.

OBRAS ATRIBUIDAS

El amante de María y venerable Padre Fr. Simón de Rojas. Primera parte.

Cañizares escribió una obra titulada *El amante de María, venerable padre Rojas*, que se estrenó en el Príncipe el 25 de octubre de 1719, según Andioc y Coulón (1998: 618). También según ellos, Nicolás González Martínez escribió otra obra titulada *El amante de María, venerable padre Rojas, primera parte*, que habría sido exornada por Cañizares para el estreno en el Príncipe el 26 de diciembre de 1745 por la compañía de Parra con música de José de Nebra. Esto, ciertamente, parece bastante raro. Nicolás González Martínez ya era un autor reconocido en 1745, así que no tenía sentido que Cañizares le arreglara la obra antes del estreno. En algún otro lugar, sin embargo, he leído la afirmación contraria, que el texto era de Cañizares exornado por Nicolás González Martínez. Lo cierto es que la lista de gastos conservada en el Archivo Histórico de Madrid 1-377-1, constata el pago a Cañizares por la exornación. En la «Cuenta de la comedia de Navidad *Venerable fr. Simón de Rojas*. Parra Príncipe 1745», entre otros gastos se especifica:

A don José Cañizares por haber exornado la comedia. 300.

A don Nicolás Martínez ingenio de los sainetes. 600.

Al Compositor José de Nebra. 900

Lo más probable es que el texto original fuera de Cañizares y él mismo lo exornara para adaptarlo a las nuevas circunstancias del espacio escénico y del público. La confusión sobre la posible autoría de Nicolás González Martínez debe derivarse, simplemente, del hecho de que él escribiera los sainetes de esta función y después la segunda parte de la comedia, que se estrenó meses después. Las fuentes documentales parecen confirmar lo que propongo. En la BN se conserva un único manuscrito con título *El amante de María, venerable padre Rojas, primera parte* y signatura Mss/16578 en el que no consta el autor. La letra, en todo caso, no es de Nicolás González Martínez, ni tampoco lo es la rúbrica al final de cada jornada. Por las indicaciones del texto, es una comedia de santos escrita para el corral. Por ejemplo, se dan indicaciones como: un ángel baja de rápido, al paño, el demonio baja de un carro al tablado, etc. Sin embargo, la tramoya es espectacular, con vuelos de muchos ángeles, etc. Esta mezcla de indicaciones para distintos espacios -corral y coliseo- me hace deducir que se trata de un texto originalmente escrito para el corral exornado para la temporada 1745-46. Además el parlamento final confirmaría esta última

fecha:

Cucarro: Con que no hay sino apelar
a la segunda comedia,
donde se atarán los cabos
que aquí ha soltado el poeta,
pidiéndooos que dos palmadas
premien mostraros la excelsa
vida de aquel que está para
beatificarle la Iglesia.

Todos: Venerable padre Rojas,
que tanto Madrid venera.

En cuanto al tipo de trama, con el protagonismo y la caracterización del demonio, la importancia de los amoríos y lances, a pesar de ser una obra religiosa, me hacen pensar de nuevo en la autoría de Cañizares. Como vimos, la segunda parte, de Nicolás González Martínez, tiene un carácter totalmente distinto, no solo porque no hay bodas al final, sino por la importancia del mensaje teológico y el contenido político-social. Si bien sigue a la primera versión, en estructura y personajes¹⁰, incluyendo al demonio, la fidelidad histórica es primordial, más allá de la verosimilitud, cuestión que preocupaba especialmente a Nicolás González Martínez como hemos visto de la exposición de las tramas de su obra.

La obra cosechó un gran éxito. Las funciones duraron ininterrumpidamente hasta el 27 de enero de 1746, con muy buena recaudación. Es decir, duraron un mes entero, y seguramente cesaron porque la compañía tuvo que cambiar de teatro al día siguiente, según el acuerdo que se mantuvo todo el siglo. Andioc y Coulon recogen al lado del día 24 de enero: «Este día representó la compañía de limosna para el venerable Padre Rojas, y la parte que correspondió al Propio se cedió

10 Los personajes de la primera parte son:

Fray Simón Rojas
Fray Cucarro, lego
Don Rodrigo
Doña Leonor
El duque de Lerma
Fray Alonso
Felipo Tercero
El príncipe
El cardenal
La reina Margarita
El demonio
La virgen
Cuatro ángeles
Laura, criada
Música y acompañamiento.

para su beatificación». Esta información se recoge en un documento del mencionado legajo del Archivo de la Villa de Madrid 1-377-1.

Los dos amantes más finos, Hipermenestra y Linceo, y traición más bien vengada, y Mágica Eritrea.

Esta comedia de magia ha sido atribuida a Nicolás González Martínez y también a Juan Ponce. Kleinertz (2004: 191) atribuye a Nicolás González Martínez la autoría del texto bajo el título *Los dos amantes más finos o La mágica Eritrea*. En la BHM, sin embargo, atribuyen la autoría a Ponce basándose en la nota 7 a la temporada 1775-1776, en el *Catálogo* de Andioc y Coulon (1999: 572-573). Los estudiosos confirman: «Se conserva otro recibo por 1500 reales, con la misma fecha [30 de diciembre], firmado por Juan Ponce, por *La traición más bien vengada y mágica Eritrea*». Este dato parece resolver definitivamente la cuestión, pues la cantidad es adecuada como pago por la escritura de una comedia nueva. En todo caso, se conservan varios ejemplares en la BHM con signatura Tea 1-105-5 y Tea 1-131-11 y también, en la misma biblioteca, la música de Laserna, con signatura Mus 34-12. En ninguno de los ejemplares se menciona nada relativo a la autoría.

Tea 1-131-11 es un 3º apunto. Se trata de un ejemplar escrito por muchas manos, diferentes letras, tachados y añadidos, en el que no hay ninguna fecha que permita la datación. La única anotación en la portada da pistas sobre su género: «Magia = 22». En la portada de la 3ª jornada consta: «El señor Ponce tiene las 2». Este dato podría confirmar la autoría, aunque no es definitivo pues habla en realidad de la propiedad material del ejemplar, no de la propiedad intelectual.

En cuanto a los otros ejemplares, Todos los cuadernillos de la signatura 1-105-5A llevan en portada: «D=nº37», pero no ofrece datos relevantes. Tea 1-105-5B, sin embargo, aporta datos interesantes sobre la recepción. En la portada del 2º Apunto se dice:

Esta comedia no pareció bien, se dejó con 5000rs. a los 9 días pues las gentes decían que no la entendían. La hizo durar los sainetes: *Lo que es del agua el agua se lo lleva, Hasta aquí llegó el sainete*. Y las tonadillas: *El antusiasmo* [sic] *a solo a [o de] la Cortinas, y La tahona de la Polonia*. En Navidad.

Se refiere a las representaciones del estreno, de 24 de diciembre de 1775 a 1 de enero de 1776. La obra no volvió a reponerse.

Cuando hay falta de hechiceros quieren serlo aún los gallegos y Asombro de Salamanca, 4ª parte.

La atribución a Nicolás González Martínez es incierta. La obra se estrenó el 30 de enero de 1775 y duró hasta el 7 de febrero. La representó la compañía de Manuel Martínez en el teatro del Príncipe. Los ingresos fueron bastante buenos, pero no se volvió a reponer.

La trama de la obra continúa con los personajes y lances de la serie. Don Sebastián y doña Juana llevan dos años felizmente casados. Sin embargo, en una confusión debida a que la criada Isabel se hace pasar por doña Juana y lleva a su alcoba a don Fernando, don Sebastián llega a casa, los sorprende y cree que mata a su mujer. Huye y es apresado. Doña Juana sale en su busca y pide ayuda a Cristerna, que por entonces vive con don Carlos. Cristerna consigue salvar a don Sebastián y Polilla, que van a ser ejecutados, y a sí misma, pues el padre de don Carlos quiere ajusticiarla. Al final, las dos parejas se van juntas por los aires buscando unas tierras menos hostiles y menos atrasadas que España.

La temática y estilo son propios de Nicolás González Martínez, pero el final también parece dar pistas sobre el destino del autor. Empezó su carrera como dramaturgo con la serie de *El asombro de Salamanca*, consiguiendo éxito y fama y después su trabajo como censor, así que no es raro que eligiera cerrar su carrera, ahora que los nuevos rumbos de la política teatral le impedían continuar con ella- con una última entrega de la serie. No sabemos si, como la maga Cristerna, decidió emigrar, y como ella, se sentía dolido con el país que le educó y reniega de él:

Cristerna: Ya que España
 tan mal recibe a una hija
 que produjo y educó
 busquemos otras provincias
 donde establecernos.

Resto de la obra de Nicolás González Martínez.

Lo que hemos visto hasta ahora no es la obra completa de Nicolás González Martínez. Sabemos que estrenó muchos más sainetes de los que conocemos, por ejemplo. Es muy posible que exornara muchas otras comedias y que quizás tradujese o escribiese otras. Es posible que muchas de sus obras se hayan perdido, pero también es posible que se conserven en los fondos de las mismas

BN y BHM, sin atribuir. Los pasos que se podrían dar para encontrar otras posibles obras de don Nicolás empezarían por revisar los textos anónimos -e incluso las atribuciones dudosas- de los años de producción de Nicolás González Martínez conservados en la BHM y la BN -y otras bibliotecas-. Como vemos, se conservan muchos autógrafos, así que se trataría de buscar su letra.

Teniendo en cuenta que Nicolás González Martínez escribió algunas obras para el duque de Medinaceli, como hemos visto, es posible que en la fundación casa ducal de Medinaceli se conserven algunas.

EDICIÓN DE LAS CUATRO PARTES DE LA SERIE

El objetivo de nuestra edición es reconstruir el texto de los estrenos de las distintas partes.

Manuscritos y ediciones.

La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito con signatura RES/60 y título: *Obras de Nicolás González Martínez*, que contiene la primera, segunda y tercera partes de la serie. Recoge además, otras obras del mismo autor: *La colonia de Diana*, *El amante de María* y *venerable Padre Fr. Simón de Rojas*, *La dicha en el precipicio*, *Donde hay violencia no hay culpa* y un *Paso representado entre dos damas*.

Se trata de un ejemplar de 322 hojas, que mide 21 x 15cm. Consta de varias hojas en blanco. La caligrafía de la mayoría de las obras es de la misma persona, autógrafa de Nicolás González Martínez, si bien aparecen tachaduras, añadidos y anotaciones marginales con distinta tinta y letra. Las fechas de escritura de las obras van, según consta en el registro de la BN, de 1742 a 1767.

En la ficha de la BN se señala que procede de la copiosa biblioteca particular de Agustín Durán (1789-1862), director de la BN entre 1854 y 1862, quien donó sus fondos privados a la institución tras su muerte. Aparecen referencias a este manuscrito en: Paz, 1934, n. 695, 839, 1032, 1113, 2764, y Aguilar, 1993, t. 4, p. 313-314, n. 2209-2217.

Otros manuscritos y ediciones son:

- *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, 1ª parte. Apunte de teatro manuscrito. BHM Tea 1-88-13.
- *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, 1ª parte. Barcelona, Francisco Suria y Burgada, [s.a.]. BMP 30757 (en línea: BDCV).
- *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, 2ª parte. Apunte de teatro manuscrito, BHM Tea 1-182-7 A. (1739).
- *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, 2ª parte. Apunte de teatro manuscrito, BHM Tea 1-182-7 B. 1747.

– *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, 3ª parte. Apunte de teatro manuscrito, BHM Tea 1-6-13.

– *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos: comedia nueva*. C compañía de Manuel Martínez. 1775. manuscrito. Se lee enero 177- [último número tapado por sobreescritura]. BHM Tea 1-17-4, contiene tres manuscritos: A, B, C [atribuida a González Martínez].

Aunque en 1800, en el tomo II de *Teatro nuevo español* -editado en Madrid en la oficina de D. Benito García y compañía-, se anunciaban ediciones a la venta, entre otros muchos títulos, de las tres primeras partes de *Quando hay falta de hechiceros lo quieren ser los Gallegos, y asombro de Salamanca*, que podían hallarse en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima, no he encontrado ninguna edición impresa de esa época de la segunda y tercera partes.

Stemma y descripción de los manuscritos y ediciones.

Primera parte.

Consideramos que el manuscrito autógrafo en R/60 es el texto original, y que los otros dos, surgen de éste, introduciendo cambios distintos. No podemos fechar exactamente ninguno de los dos, aunque es evidente que son posteriores a éste. Llamaremos MSS a este manuscrito autógrafo.

Llamaremos ED a la edición de Suriá y Burgada, que se encuentra en la Biblioteca de Menéndez Pelayo con signatura 30757. Es una edición del siglo XVIII y presenta algunas modificaciones respecto de MSS, tendentes sobre todo a suavizar el lenguaje y las bromas soeces. En general, la edición sigue el manuscrito MSS y las supresiones que se hicieron para la representación, sin que podamos confirmar si se trata del estreno y/o de las reposiciones.

Llamaremos AP al apunte conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid con signatura Tea 1-88-13. Aunque en la descripción de la biblioteca lo datan en 1741 guiándose por la fecha del estreno, este apunte es muy posterior. La letra y la división en actos en vez de en jornadas, son de finales del XVIII o principios del XIX. Además, los actores mencionados (Vicenta, Rafaela, Arriaga, Campos, Pinto, Baus, Morales, Vellico, Santos, Velasco) en las indicaciones para la puesta en escena, no son los del estreno ni de las reposiciones conocidas. Por las nuevas escenas

introducidas podemos colegir que se trata del apunte de una representación todavía no fechada del siglo XIX.

A efectos de nuestra edición, seguimos MSS y nos ayudaremos de ED para solventar dudas. Acudiremos a AP solo en caso de necesidad, cuando no sea posible resolver las dudas de MSS contando solo con ED. Consignaremos los cambios tachados en MSS que se conservan en ED debido a que no podemos afirmar que el texto definitivo de la representación fuera el de MSS sin tachar o con los tachados. Consignaremos también algunos cambios llevados a cabo en AP, sin afán de exhaustividad, por su interés para mostrar el tipo de cambios llevados a cabo en representaciones posteriores.

Segunda parte.

Igualmente, consideramos como original el manuscrito MSS autógrafo recogido en R/60.

Los otros dos manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid, con signatura Tea 1-182-7 A y Tea 1-182-7 B están escritos con la misma letra y contienen texto idéntico. Son dos ejemplares del mismo juego de apuntes.

El que tiene la signatura Tea 1-182-7 A tiene un sello al final de cada jornada que reza: "Sello tercero, sesenta y ocho maravedís, año de 1739". Le denominaremos AP-A.

El que tiene la signatura Tea 1-182-7 B, lleva escrito en la portada, además del título, "Para Joseph Parra año de 1747", y también "Apunto 1º". Lleva sellos del coliseo de la Cruz en la portada, y la primera y última hojas. En la portada de la segunda y tercera jornadas, respectivamente, vuelve a hacer constar la inscripción "Para Joseph Parra año de 1747". Le denominaremos AP-B.

Los dos apuntes de la Biblioteca Histórica siguen al manuscrito autógrafo, aunque encontramos algunas variaciones que consignamos en nota al pie.

Tercera parte.

En este caso también consideramos que es original el manuscrito MSS de la BN Res/60.

En la BHM hay otro apunte con signatura Tea 1-6-13, al que denominamos AP, que sigue el manuscrito autógrafo de González Martínez, por lo que ese es el texto que seguimos.

Cuarta parte.

De esta parte solo queda un juego de tres apuntes en la BHM con signatura: Tea 1-17-4, contiene tres manuscritos: A, B, C. Los manuscritos son prácticamente idénticos, excepto por una escena añadida en B que consignamos en nota al pie. A pesar de que es más interesante, pudo hacerlo el mismo autor y puede que se incorporara ya en el estreno, dado que no tenemos constancia, nos ha parecido más apropiado hacerlo así.

Denominaremos AP-A, AP-B y AP-C a los respectivos apuntes.

Criterios de transcripción

En todos los casos se han desarrollado las abreviaturas, sin indicarlo en el texto.

Las abreviaturas «vm.» o «vms.» se han sustituido por usted y ustedes respectivamente, que es la pronunciación del XVIII y la adecuada a efectos de cómputo silábico.

Se ha actualizado la ortografía, acentuación y el uso de mayúsculas y minúsculas, salvo en aquellos casos en que el autor parece expresar con su empleo un sistema de valores que da más importancia a unas cosas sobre otras.

Se ha actualizado la puntuación.

Los apartes van entre paréntesis.

Las acotaciones van en cursiva. Se han incorporado a éstas todas aquellas de carácter técnico o interno; es decir, todas las que avisan y previenen cambios de escena, personajes, objetos necesarios para este u otro efecto porque, aunque evidentemente no forman parte del texto literario, pueden contribuir a orientarnos en la visualización y comprensión de la realización total del espectáculo.

La señal [+] indica una señal similar en el texto que se utiliza tanto para prevenir movimientos de maquinaria como para señalar los lugares donde debían incorporarse fragmentos de texto consignados en otro folio, al margen o en hoja aparte. Las indicamos en nota al pie.

No se transcriben las prevenciones a actores concretos de las distintas representaciones, en los casos en los que constan.

Consignamos entre corchetes a la derecha la foliación de RES/60.

En todos los casos, el texto que se ofrece es la reconstrucción del que pensamos fue el texto del estreno. Las variantes, si tienen interés, se ponen en nota. En cuanto a la toma de decisión sobre qué poner en el texto y qué dejar en nota, hemos seguido el criterio que nos ha parecido más acertado en cada caso.

APÉNDICE B

PRIMERA PARTE DE LA SERIE

CUANDO HAY SOBRA DE HECHICEROS, QUIEREN SERLO AÚN LOS GALLEGOS Y ASOMBRO DE SALAMANCA¹¹

[folio 44]

Personas¹²

DON SEBASTIÁN
DON FACUNDO
DON ÍÑIGO, BARBA
JUAN CHAMORRO
POLILLA
TORIBIO
CRISTERNA
DOÑA MENCÍA
DOÑA PAULA
INÉS
MANUELA
DOS NINFAS
CRIADAS
ALGUACILES
MÚSICA¹³

JORNADA PRIMERA

Mutación de foro a adentro, una alcoba con su cama, mesa con algunos libros y afuera un cuarto regular de estudiante con algunos taburetes, escopeta y algún instrumento musical.¹⁴

Salen DON SEBASTIÁN de estudiante galán, y POLILLA de gracioso.

POLILLA: Señor, pues criado atento¹⁵

11 Este es el título que aparece en MSS. El de AP es: "A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos", y en ED: "A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca."

12 ED: "Personas que hablan en ella".

13 En AP no tenemos el dramatis, y en MSS y en ED no se contempla, en la lista de personajes, a Noche y Aurora que, como dice Cristerna, serán interpretados por Inés, que hará de Aura (Aurora), y por ella misma, que hará de Noche.

14 ED: "guitarra" en vez de "instrumento musical".

15 Esta primera intervención difiere bastante en ED y AP.

ED: POLILLA: Ya que en el cuarto, señor,
nos vemos, donde es constante,
que siéndolo de estudiante,
parece de esgrimidor;
pues por los aparadores
nos juzgarán infinitos,
antes que jurisperitos,
músicos y cazadores;
pues para que el disparate
se pueda poner en lista,
tú solo lo canonista

	y callado, te serví, ¿no podré saber yo aquí algo de tu sentimiento?	
	Por mucho que sea el pesar, poco pierdes en decirlo, pues te ayudaré a sentirlo, si no le puedo aliviar, que aunque bellaco, en mi estado sé, cuando un mal se avecina, que suele ser medicina, su achaque comunicado.	5 10
DON SEBASTIÁN:	Polilla, es tanto el agravio del dolor, que te limito, que aun licencia no permito para que lo exprese, el labio. ¹⁶ Mas porque aleve e injusto, no me acabe mi tormento, óyeme esta vez atento, que quiero darte ese gusto.	15 20
	Ya sabes que desde Burgos, mi patria, vine a esta excelsa universidad insigne, donde aspirando en las ciencias, ¹⁷ la vanidad de cursarlas, sin el afán de saberlas,	25

has mezclado con lo abate;
Ya que sabes cuánto atento
te amé, te asistí y serví,
merezca yo oír de ti
algo de tu sentimiento.
Si es tan grave tu pesar,
poco pierdes en decirlo,
pues te ayudaré a sentirlo
si no le puedo aliviar,
que aunque bellaco, en mi estado
sé, cuando un mal se avecina,
que suele ser medicina
un dolor comunicado.

AP: POLILLA: Ya que en el cuarto, señor,
nos vemos, donde es constante
que siéndolo de estudiante
parece de esgrimidor,
yo que sabes cuánto atento
te amé, te asistí y serví,
merezca yo oír de ti
algo de tu sentimiento,
que aunque bellaco, en mi estado,
sé, cuando un mal se avecina,
que suele ser medicina
un dolor comunicado.

¹⁶ MSS: "al labio". En ED y AP "el labio".

¹⁷ En AP este verso es: "depósito de las ciencias", añade un punto y elimina 8 versos, continuando en el 33 de MSS.

probar pude, que en aquél que por gusto a las escuelas asiste, sin que las busque para vivir en fe de ellas,	30
basta, sin parecer docto, que hombre discreto parezca. No te acuerdo, que una tarde saliendo de San Esteban,	
la hermosa Doña Mencía vi, que la idolatré al verla,	35
y que admitido en su casa, con la decente licencia de vecino, y la amistad que con su hermano interesa	40
mi estimación, logré, en fe ¹⁸ de afables correspondencias, honestos favores, que mi fiel rendimiento aprecia.	
Pues cuando más favorable en el mar de su belleza navegaba mi esperanza,	45
volverme a Burgos fue fuerza, ¹⁹ por persuadirme mi madre que al recobro de una hacienda	50
pasase luego a Laredo, que por la muerte violenta de un tío, allí me quedó asignada. ¡Quién creyera	
que heredar yo, hubiese sido de tantos males herencia!	55
Despedime de mi dueño,	[folio 45]
y con la firme promesa de volverla a ver, parti ²⁰ violento, pues mi fineza	60
llevaba a mal carecer de su sol, en tanta ausencia. Allá dispuse mis cosas,	

18 AP: Este verso y el siguiente "de vecino, logré en fin / afables correspondencias." Y elimina los dos versos siguientes.

19 AP: elimina los siguientes 8 versos, hasta el 57 de MSS.

20 AP: A partir de aquí incluye estos versos:

Concluí con toda priesa
mis asuntos, y entretanto
que disponía mi vuelta
a un villaje muy pequeño
que está de Laredo cerca,
iba a divertirme algunas
veces, como quien desea,
conversando, procurar,
el alivio de sus penas.

Y continúa en el 87 de MSS.

tan brevemente ligeras, que una vez puesta en recobro seguro la poca hacienda que averigüé me tocaba, no pudieron ni las tiernas expresiones de mi madre, ni de amigos las finezas, ²¹	65 70
detenerme; y así admite, si a mal que lo calle llevas, que por volverme deprisa, deprisa te lo refiera. Pero suspéndate un caso, que ni en farsas ni en novelas, para escarmiento o ejemplo, fábulas ni historias cuentan. A un villaje, que a distancia corta de Laredo era	 75 80
aborto tosco de un risco (bien que nácar de una perla) iba a divertirme algunas veces, como quien desea, conversando, procurar el alivio de sus penas. Con una pastora hermosa festiva, alegre, y risueña, tuve familiaridad, ²²	 85 90
que de las leyes de honesta jamás pasó, que es locura en quien de noble se precia, cariñosos hospedajes satisfacer con ofensas. Que me miró con cariño	 95
no es dudable, pues las señas que en ojos y acciones pude inferir yo, todas eran hijas de un fuego amoroso, que circulaba en sus venas. Creí al principio, que fuese sencillez de aquella tierra, por lo que no negué algunos cariños a su belleza, discurriendo que podría ²³	 100 105
nunca, hacerla en esto ofensa, pues transitorios afectos, son juguetes, no firmezas. Supe allí, que desterrada	

21 ED: "promesas" sustituye a "finezas", palabra que en MSS está escrita sobre otra palabra que no se llega a descifrar.

22 AP: Elimina los siguientes 20 versos, hasta el 110 de MSS.

23 ED: Este verso y el siguiente: "discurriendo, no podría / hacerla en aquesto ofensa".

de su patria, a aquellas sierras ²⁴	110
vivía, porque sus padres, con amor, o con violencia pretendieron darle estado; y huyendo tal rigor ella, ²⁵	115
divertida allí en la guarda de unas manchadas ovejas, si admiraba con lo linda, pasmaba con lo discreta. Al volverme a Burgos, quise despedirme, pero apenas	120
lo escuchó, dando a su rostro de amor, o locura, muestras, ²⁶ id con Dios, me dijo, pero ved, que otra vez no os suceda rendir albedríos, para	125
que en vos los cure la ausencia, ²⁷ y en quien causáis la ruina, el alma se quede enferma. Llegué a Burgos, mi partida para este emporio de ciencias,	[folio 46] 130
dispuse; y apenas hube caminado media legua, al doblar un montecillo, admiraciones encuentra el discurso, pues me vi,	135
cara a cara con Cristerna, que ese nombre tiene, amigo, la hermosura montañesa, quien con halagos, cariños, suspiros, ruegos, y ofertas,	140
me precisó a que conmigo la trajese. ¡Qué no fuerzan en una mujer hermosa, por más que fingidas sean, las lágrimas! En fin, yo ²⁸	145
suspenso, fuerza es que advierta, en su altivez, su jactancia, resolución y soberbia, que aquella alma, más que humanos espíritus la gobiernan.	150
Y más si verdad habló, en que salió de su tierra la hora, y el día que yo salí de Burgos de vuelta;	

24 MSS: "aquellas sierras. ED: "a aquellas sierras". AP: "" mujer que en aquellas sierras"

25 AP: "contra la voluntad de ella", y elimina los 4 versos siguientes.

26 ED: "de amor y locura"

27 AP: Elimina los 2 versos siguientes.

28 AP: Elimina los siguientes 13 versos y añadiendo "pretendiendo complacerla", continúa en el verso 159 de MSS.

	habiendo de su país,	155
	hasta donde se la encuentra ²⁹	
	mi admiración asombrada,	
	no menos que ochenta leguas.	
	Por no traerla, a Salamanca, ³⁰	
	mi afecto se la encomienda	160
	a Juan Chamorro, mi amigo,	
	escribano en esa aldea	
	de Santa Marta ³¹ . No fui	
	desde que la dejé en ella,	
	a verla más, pues Mencía	165
	es a quien solo venera	
	mi corazón, y queriendo	
	ayer visitarla, apenas	
	toqué el umbral, cuando vi	
	que me responde Cristerna,	170
	reprendiéndome sañuda,	
	y amenazándome fiera ³²	
	por mi olvido, y mi retiro.	
	Mira, Polilla, si es fuerza	
	que sienta callando, cuando,	175
	neutral el alma, y suspensa,	
	a Cristerna, no la puede	
	querer, y a quien quiere ella,	
	impide la aborrecida,	
	que la adorada lo entienda.	180
	Con que no sé cómo acaben	
	tantos sustos, tantas penas,	
	afanes, ansias, martirios	
	y sentimientos, que es fuerza,	
	que como noble los calle,	185
	y como amante, los sienta.	
POLILLA:	¡Jesús, mil veces! ¡Jesús!	
	¡Señor, tú la has hecho buena! ³³	
	Pero, dime, ¿sabe acaso,	
	que a esa culiparda bella	190
	condujiste tú, Mencía?	
DON SEBASTIÁN:	No sé, por lo menos ella	
	nada me ha dicho, ni yo	
	tuve ocasión, en que pueda	

29 ED: "hasta donde la tropieza ". En MSS tachado "la tropieza", y sustituido por "se la encuentra".

30 AP: "y no tráela a Salamanca".

31 Santa Marta de Tormes, en la provincia de Salamanca, muy cerca de la ciudad de Salamanca.

32 AP: A partir de aquí se reduce esta intervención de DON SEBASTIÁN en estos 4 versos:

Con que no sé cómo acaben
tantos sustos, tantas penas,
que como noble los callo,
y como amante me pesan.

33 En ED es una interrogación, en MSS podría ser interrogación y admiración, y en AP es admiración. Adoptamos la admiración por tener más sentido.

	explicarme.		
POLILLA:	Dílogo, porque si es que lo sospecha, como es tan cultilatina, medio goda, o medio griega, con críticas frases es posible que nos convierta en piras, y mausoleos. ³⁴	[folio 47]	195 200
DON SEBASTIÁN:	Deja, pues, que lo que ordena el hado, a su cuenta corra. Mas, ¿llamaron?	(Llaman.)	
POLILLA:	Sí, y la puerta abre el poco ha Juan Chamorro citado, con su melena del tiempo del Rey Pelayo.		205
DON SEBASTIÁN:	Pues unas sillas acerca. ³⁵		
<i>Sale JUAN CHAMORRO.</i>			
JUAN CHAMORRO:	Seo Don Sebastián amigo.		
DON SEBASTIÁN:	¿Señor Juan Chamorro?		
JUAN CHAMORRO:	Vengan ³⁶ esos cinco ¿Cómo estáis? Así, a solas os quisiera ³⁷ hablar cuatro palabricas.		210
DON SEBASTIÁN:	Polilla, vete. Esa puerta junta, y avisa si viene alguien. ¿Qué fortuna es esta, ³⁸ Chamorro amigo? Sentaos.	(Vase POLILLA.)	215
JUAN CHAMORRO:	Venga, en Dios y en mi conciencia, ³⁹ un polvazo ahora;	(Siéntanse.)	
DON SEBASTIÁN:	Tomad. ⁴⁰		

34 ED y AP: "mauseolos".

35 AP: Juan Chamorro sustituye este verso por: "Sea muy enhorabuena". En ED: Se pierde la rima del romance, al no haber aquí un verso que acabe en e-a.

36 ED y AP: Los siguientes 5 versos son:

JUAN CH.: esas cinco clavellinas
¿Cómo estáis?

POLILLA: En pie, por señas
de que sienta el pie muy firme

JUAN CH.: De salud pregunto, bestia.

POLILLA: De eso estamos muy quebrados.

37 AP: "A vos a solas os quisiera", añadiendo una sílaba de más.

38 ED y AP: "venida" sustituye a "fortuna"

39 ED: "y en hora buena. AP: "y en norabuena".

40 AP: "Toma". Además, ED y AP: Insertan estos versos:

JUAN CH.: ¡Qué miga tiene, y qué fuerza!

JUAN CHAMORRO:	Digo, digo, ¿esto es de a treinta? ⁴¹	220
	¡Por Dios, que esto tiene miga!	
	Lo del estanque es vergüenza,	
	un poco de tierra es,	
	y mis narices hambrientas,	
	necesitan media onza	225
	cada día. Fuera de arengas	
	seo Don Sebastián, yo soy	
	hombre blanco, y no quisiera	
	que conmigo el Santo Oficio, ⁴²	
	tuviese que andar a vueltas.	230
	Mas antes de hablar en esto,	
	¿dónde está la buena pieza	
	que dejasteis en mi casa?	
DON SEBASTIÁN:	¿Qué decís? ¿No quedó en ella? ⁴³	
JUAN CHAMORRO:	¡Pluguiera a nuestro señor	235
	que antes quedase en Ginebra!	
	Maldígala el cielo, amén.	
DON SEBASTIÁN:	No os entiendo.	
JUAN CHAMORRO:	Haceos de nuevas;	
	que de un susto que me ha dado,	
	después de tres noches, friegas,	240
	he visto la muerte al hoyo	

Amigote, este tabaco
de fúrfuris no se encuentra
allá. ¡Qué rancio y qué rico!

SEBASTIÁN: Perdonad la impertinencia,
y echadme aquí media cuarta,
que lo que yo traigo es tierra.
(¡Qué ignorante, y qué grosero!) (Aparte.)
JUAN CH.: ¡Pues ahora fuera de arengas,

Y continúan con el verso 227 de MSS.

41 Sobre la costumbre de aspirar tabaco: En 1559 llegaron las primeras semillas a España y fueron plantadas cerca de Toledo, en una zona llamada los Cigarrales por ser tierras que solían invadir las cigarras. Se supone que de ahí viene la palabra cigarro. En el siglo XVI el hábito de fumar se extiende a todas las clases sociales y en el XVIII aparecerá la moda de aspirar rapé. A lo largo del XVIII los precios se disparan, por lo que el tabaco de humo quedaba destinado a las clases bajas y el rapé entre los círculos aristocráticos y alta burguesía europea. El rapé había sido introducido en Francia por Jean Nicot, quien en 1561 lo envió a Catalina de Médici, esposa de Enrique II, para curarle unas migrañas. España monopolizó el comercio del tabaco, por lo que estableció el estanco de Castilla y León. En 1707 se amplió a todos los territorios de la corona y se prohibió su cultivo en la península. En 1735 hubo revueltas al extenderse el estanco a Cuba. La palabra estanco parece provenir del hecho de que los monjes solían cultivar el tabaco en el secreto de sus huertos cerrados. Se cultivó por monjes clandestinamente por razones ornamentales y medicinales. (Véase: Victoriano Guarnido Olmedo, *Orígenes, expansión, producción y mercado del tabaco en España*, Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada, nº 13, pp. 147-180).

42 AP: "la justicia" sustituye "el Santo Oficio".

43 ED y AP: Sustituyen 15 versos de MSS por estos otros, y continúan en el 250 de MSS, desapareciendo la descripción escatológica.

JUAN CH.: Quedó, sí señor, quedó.
El caso es que ya no queda,
y del susto que me ha dado
he estado para dar cuenta
a Dios de mi mala vida.

	<p>en dos picos de cigüeña que, empujando, comprimieron mi esófago: pero estas ya son materias de atrás. Hanme echado sanguijuelas también, que hambrientas venían en metáfora de guerra, picando la retaguardia.</p>	245
DON SEBASTIÁN:	Yo lo siento.	
JUAN CHAMORRO:	<p>Linda flema gastáis. En fin, la madama es grandísima hechicera.</p>	250
DON SEBASTIÁN:	¿Por qué, amigo?	
JUAN CHAMORRO:	<p>Ahí es un berro: escuchad la desvergüenza mayor que se habrá pensado, aun desde que hay verduleras.⁴⁴ Yo iba una noche a su cuarto,⁴⁵ y la vi con tantas velas (por el hueco que la llave en la cerradura deja) que creí que en Barahona⁴⁶ me hallaba ya hasta las trenzas.⁴⁷ Ella, voceando allá dentro, gruñendo como una suegra,⁴⁸ por no sé qué ingrato o turco. Zas, de un golpazo se cuela hacia el techo, y allá vas, Dios te la depare buena, que ya voló como un cuervo.⁴⁹ Entré con gente a la pieza, mas cogila por el rabo.⁵⁰</p>	<p>255</p> <p>[folio 48]</p> <p>260</p> <p>265</p> <p>270</p>

44 ED: Desde el verso 254 hasta éste, los sustituye por:

Prevenidme ambas orejas,
y oiréis una sodomía
mayor que una desvergüenza.

Y AP sustituye los 3 versos únicamente por "prevenirme ambas orejas".

45 ED y AP: "Yo fui anteanoche a su cuarto"

46 Se refiere a una serie de procesos que siguió la Inquisición en el siglo XVI y en que se juzgó a unas brujas por ir a celebrar fiestas diabólicas y aquelarres en los campos de la villa soriana de Barahona. La documentación está en el tribunal de Cuenca. Por su parte, en la actualidad el pueblo de Barahona ofrece rutas turísticas con los principales puntos de interés de su historia de brujas, convenientemente señalizados.

47 ED y AP: "trenzas". Pero "meterse hasta las trenzas" aparece en el diccionario en 1788 como meterse en un lodazal o en algún negocio intrincado. Tiene sentido por la explicación de Barahona en la nota anterior.

48 ED y AP: Este verso y el anterior son:

Y ella, gruñendo allá dentro
con una cara de suegra,

49 ED: Este verso y el anterior no aparecen.

50 ED: Este verso y el anterior son:

entro allá para prenderla,

DON SEBASTIÁN: Extrañas cosas me cuenta
vuestra admiración.⁵¹

JUAN CHAMORRO: ¿Extrañas?
Pues, amigote, por esta,⁵²
que lo vi con estos ojos 275
que se han de comer la tierra.
Yo vengo al Corregidor,⁵³
mi amigo, a dar de ello cuenta.
Pues ahí es, no traigo ya
mi informacioncica hecha, 280
con su pimienta y su sal,
y si vos gustarais verla,
aseguro, en testimonio
de verdad, que está muy buena.⁵⁴

DON SEBASTIÁN: Absorto os escucho, amigo, 285
pero pues vuestra prudencia,
trae la información, veamos.⁵⁵

mas cogíla por el rabo.

AP: Este verso y el anterior son:

entro allí para prenderla,
mas tomó soleta

51 Aquí hay una anotación para los maquinistas: [+ bajar el escotillón de enmedio]

52 ED y AP: Este verso y al anterior son:

vuestra admiración.

JUAN CH.: Lo dicho;
y os aseguro, por esta,

53 AP: "Y vengo al Alcalde al punto".

54 ED y AP: Desde el verso 279 a éste los sustituye por estos, con una acotación:

ya ves, que traigo conmigo
mi informacioncica hecha
con su insíngulis y todo.
Si os queréis pasear por ella,
veréis si es verdad que viene (Saca unos papeles.)
con su sal y su pimienta.

55 ED: Esta aparición de Cristerna es distinta:

JUAN CH.: Oíd, ésta es la cabecera.
In Dei nomine, amen. (Lee.)

DON SEB.: ¿Pues es testamento ?

JUAN CH.: ¡Bueno!

No , señor, pero es preciso,
porque si es una hechicera,
no yendo en nombre de Dios
todo el cuenta va por tierra.
Yo, Juan Chamorro, Escribano (Lee.)
Real, en la forma y manera
que haya lugar de derecho,
con los testigos que aprietan
el hecho, en lo susodicho,
me querello de Cristerna
a fuerza de tinta y pluma,
como en lo escrito parezca.
Al Señor Corregidor.

(Sale Cristerna por el escotillón, entre los dos, y se los quita.)

CRISTERNA: Ya que me hallo yo tan cerca,

¿Qué alegáis?

JUAN CHAMORRO: Porque se vea
que también en Santa Marta,
hay guedejudos⁵⁶, que entiendan
lo criminal, allá va⁵⁷. 290

Al irle a alargar los papeles, sale por el escotillón CRISTERNA, se los toma, y deja caer JUAN CHAMORRO la silla.

CRISTERNA: Para eso, estoy yo más cerca.

JUAN CHAMORRO: ¡Válgame San Agapito,
y el Cristo de Zalamea!

DON SEBASTIÁN: ¡Raro prodigio!

JUAN CHAMORRO: Yo, si... 295
¿Cuándo...? ¿Por qué...?

CRISTERNA: No, no tema
el soplón de la Valona,
vaya a dar enhorabuena
cuenta, de lo que imagina,
que no es bien que su conciencia
lo pague. Y pues yo no vine
para acallarle las quejas,
no es razón que se lo impida.⁵⁸
Si solo a venir me fuerza 300

DON SEB.: mejor es que yo los lleve,
donde y como me convenga.
JUAN CH.: ¡Raro prodigio!
¿Señora?
(Muerto estoy.) Enhorabuena
vengáis, donde un fiel criado
entrabas manos os besa.
CRISTERNA.: (¡No te llevará el demonio!) (Aparte.)
Ya sé yo cuántas finezas
le debo, cuántos obsequios,
y qué cortesías ausencias.
Mas por él no vengo, no,
que sólo a venir me empeña
porque sepa un falso amante,
porque un pecho ingrato entienda,
que si de un monte me saca,
y a ser racional de fiera
me trae, no se lo agradezco,
que no obra bien la fineza
quien sabe unir, cauteloso,
con el obsequio, la ofensa.

Este pasaje en AP es bastante similar, siendo lo más relevante la sustitución del verso "Al señor Corregidor" por "Al seo Alcalde ordinario". Y al ir Juan Chamorro a besarle las manos, Cristerna dice estos 2 versos: "A las damas se les besan / los pies. ¡So, Escribano, bruto!"

56 Guedeja: cabellera larga. Ya ha señalado antes Polilla que Chamorro tiene una larga melena.

57 Anotación de maquinaria: "[+] sale dama por el escotillón de en medio y queda prevenido para hundirse".

58 Los últimos cuatro versos están suprimidos para la representación.

	a que sepa un falso amante,	305
	a que un vil ingrato entienda,	
	que aunque de un monte me saca	
	y a ser racional, de fiera	
	me trae, no se lo agradezco,	
	que no obra bien la fineza	310
	quien sabe unir cauteloso,	
	con el obsequio, la ofensa.	
DON SEBASTIÁN:	¿Yo, ofensa, Cristerna hermosa?	
	¡Saben los cielos!	
CRISTERNA:	La lengua	
	detén, alevoso, falso,	315
	traidor, tirano. Mi ciencia	
	ignoras tú, que no usaras	
	de engaños, si lo supieras.	
	Si por ella alcanzo todos	
	tus designios, ¿cómo piensas	320
	que conmigo eres cortés,	[folio 49]
	cuando a otro solio ⁵⁹ te acercas?	
	Cree, villano, que no ignoro	
	tu falsedad, tu cautela,	
	y... pero nada te diga,	325
	que ni aún mereces siquiera	
	que reprehenda tus traiciones.	
	Mas sabe, que la extrañeza	
	de verme donde no quieras,	
	y huir de donde me dejas,	330
	es para que tú no dudes	
	que soy más de lo que piensas. ⁶⁰	

59 Trono.

60 ED: Este parlamento de Cristerna aparece ligeramente resumido:

CRISTERNA: La lengua
detén, cierra el labio, calma
la voz, tirano, y no mientas,
que ya estoy de tus ficciones
enterada y satisfecha.
¿Tu otro dueño adoras cuando
yo del amor, a las flechas
vivo herida? No ha de ser.
¿Qué te admiras de que entienda
tus designios? ¡No lo extrañes,
que valida de mi ciencia
el verme donde no quieres,
y huir de donde me dejas,
es, para que tú no dudes
que soy más de lo que piensas!

En AP aparece aún más resumido:

CRISTERNA: La lengua
detén, cierra el labio, calma
la voz, tirano, y no mientas,

JUAN CHAMORRO:	(Si es diablo, la verdad dice.) ¿Cómo, señores, pudiera salir de aquí, para ver si lográbamos cogerla? ⁶¹	(<i>Aparte.</i>)	335
DON SEBASTIÁN:	(¿Qué he de hacer, cielos airados, ⁶² con esta mujer?) Sosiega, Cristerna, tus bellas iras, que no dicen bien sus nieblas, en el sol de tu semblante. ⁶³	(<i>Aparte.</i>)	340
JUAN CHAMORRO:	Señora, dadme licencia.		
CRISTERNA:	Id en paz, y por si acaso dudáis dónde se me pueda prender, sabed que en la casa de Don Facundo, que a esta arimada está, me hospedo. ⁶⁴		345
JUAN CHAMORRO:	(Pues que ya sé que se hospeda en cas ⁶⁵ de Doña Mencía, yo lo fraguaré. Las piernas me están temblando.) Seo Don Sebastián, a la obediencia. ⁶⁶	(<i>Aparte.</i>) (<i>Vase.</i>)	350

que ya estoy de tus ficciones
enterada y satisfecha.
¿Tu otro dueño adoras cuando
yo de tu amor estoy muerta?
Pero aún no sabes quién soy,
y soy más de lo que piensas.

61 ED y AP: Este aparte queda reducido a 2 versos: "Si es diablo, menos la cola, / dice verdad la embustera".

62 ED y AP: "sagrados cielos".

63 ED: "Con el sol..." AP: Suprimidos este verso y el anterior.

64 ED: "tan vecina está..."

65 Así en el original. De este modo se respeta la medida de 8 sílabas del verso.

66 ED y AP: Esta salida de escena de Juan Chamorro aparece agrandada:

JUAN CH.: ¿Pues de un hombre de mis prendas
tal imagináis? ¡Jesús!
¡No, señor, ni qué se entienda!

CRISTERNA: ¿Pues a qué fin formáis autos,
si no es vuestra intención esa?

JUAN CH.: Para divertir los ratos
ociosos, sin más cautela,
que escribir por escribir.
Yo soy vuestro, y tan de veras
que... Pero vaya un polvillo.

(*Saca la caja. Llega a ofrecerla. Dale un golpe ella por debajo y se la arroja arriba.*),

CRISTERNA: Así tal obsequio aprecia
mi atención.

JUAN CH.: (¡Jesús, mil veces!
Una sierpe es, en conciencia.
Pero pues sé que en la casa
de Don Facundo (¡las piernas
me están temblando!) se guarda,
ella caerá. Voyme afuera,
no caiga antes yo. Seo Don
Sebastián, a la obediencia.)

(*Aparte.*)

(*Vase.*)

DON SEBASTIÁN: Id con Dios.

CRISTERNA: Ahora, villano,⁶⁷

67 ED y AP: Este parlamento es como sigue:

CRISTERNA: Ahora, villano,
es razón que tus ofensas
publique mi pecho herido
de ingratas correspondencias.
Tú, de aquel monte en las toscas,
brutas, intrincadas breñas,
¿no me hablaste cariñoso
con palabras tan atentas,
que pudieron tus razones
avasallar mis finezas?
Pues, ¿cómo, dime, a otra adoras,
tirano, y a mí me dejas?
¿O por qué a entrambas engañas,
fingiendo que a ambas aprecias?

Aquí termina el parlamento de Cristerna en AP, pero en ED continúa como sigue:

Mas, ¿yo verme aborrecida
de un traidor? ¿Yo ver mi ofensa
sin vengarla? Vive amor,
que es Dios que en mi pecho reina,
que cuando mi rendimiento
y afabilidad no venzan
tus muchas ingratitudes,
se ha de valer mi fiereza
de prodigios que te asusten,
de asombros que te suspendan.
Ya pudiste inferir, cuando
me hablaste y viste, que era
más que rústica serrana.
Pero ahora es justo que entiendas
que para no sujetarme
a persuaciones molestas
de mis padres, que tiranos
quisieron rendir la fuerza
de mi libertad, sin ver
que aún del cielo se ve exenta,
en fe de expósito pacto
la magia aprendí en la escuela
de impuro espíritu. ¿Qué
te admira? ¿Qué te amedrenta?
En ella soy prodigioso
asombro, y pues mi sospecha,
verdad, a ser viene, mira
lo que haces, que por las bellas
luces, que en el firmamento
alumbran puras y tersas,
que empañaré al sol lo hermoso,
que caducará la esfera
a mi imprecación. Del globo
que tranquilo nos alberga
no es la firmeza segura,
porque tirana, sangrienta,
colérica, altiva, osada,
cruel, valiente y resuelta,

¿Qué he de hacer, sagrados cielos,
aquí? (Pero no exponerla
a un precipicio es mejor,
que después ya hallará senda⁶⁹
la razón.) Cristerna hermosa,
templa tus enojos, templa
tus rigores, y ahora vamos
a que encubra tu presencia,
lo ausente. ¿Polilla?

(Aparte.)

400

Sale POLILLA.

POLILLA: Ad sum. 405

¿Qué es señor lo que me ordenas?

DON SEBASTIÁN: Que me prevengas espada,
capa y sombrero, y te vengas
conmigo, y con esta dama.⁷⁰

CRISTERNA: ¿A qué fin?

DON SEBASTIÁN: ¿Qué se dijera 410
de mi atención, si no voy
a acompañarte?

CRISTERNA: Muy buena 415
máxima, por vida mía.
¿Para con esta cautela
ver el cielo de tu dama?
Pues no, tu atención modera,⁷¹
que finezas, que por mí
no se hacen, no son finezas.
Yo me iré, por donde vine.⁷²

69 ED: "que después podrá hallar senda".

70 ED: Los últimos 10 versos son:

tus bellos rigores templa,
y vamos, donde no ahora
te haga culpable tu ausencia.
¿Polilla?

POLILLA: Ad sum. ¿Qué me mandas?
Mas, ¿por dónde entra a tu audiencia
esta señora? Que yo
no he faltado de allá fuera.
DON SEB.: Prevenme capa, sombrero
y espada, porque ir es fuerza
acompañando esta dama.

(Sale Polilla.)

71 ED: Los 5 últimos versos son:

CRISTERNA: hasta que quedes...
¿Qué atenta
cortesana prevención!
¿Con tal pretexto quisieras
ver el ídolo que adoras?
Pues tu extremos modera,

72 ED: Este verso se convierte en 3:

POLILLA:	¿Cómo, a fe? ⁷³		
CRISTERNA:	De esta manera. ⁷⁴	(Húndese.)	420
POLILLA:	Gran pecadora es, sin duda, que se la tragó la tierra. ¿Es esta, señor, la ninfa de la montaña?		
DON SEBASTIÁN:	Ella mesma.		
POLILLA:	Pues te hallaste linda maula. ⁷⁵		425
DON SEBASTIÁN:	Ahí verás cuanto merezcan sustos, fatigas, tormentos y sobresaltos ⁷⁶ . No quiera amor, que la que aborrezco, opuesta a mi gusto, sea ⁷⁷ asombro de Salamanca, abusando de su ciencia.	(Vanse.)	430
<i>Salen DOÑA MENCÍA e INÉS.</i>			
DOÑA MENCÍA:	Ya que el farol luciente, ⁷⁸		
<i>Mutación de salón.</i>			
	la atmósfera ha dejado tenebrosa con su ausencia lustrosa, conduce, Inés, antorcha refulgente al cubículo mío, porque sea émula artificial de la febea lámpara, que ilumina sin espantos ni deliquios de luz.		435
INÉS:	Términos tantos y tan extravagantes, ¿quién ha oído? Lléveme Belcebú si te he entendido.		440

yo me iré cierta de que
sola estaré más contenta,
que tan mal acompañada.

73 ED: "¿Cómo pues?"

74 Nota de maquinaria: "[+] húndese la dama por donde subió".

75 ED: "Pues parece linda maula."

76 En MSS aquí está escrita una interrogación que luego se suprime en la edición impresa, ganando en comprensión.

77 ED: Desde este verso hasta el final de la escena:

	ni que a mis felicidades se opongan sus influencias.	(Vase.)
POLILLA:	No quiera amor que yo llegue a enamorarme de veras, pues sólo traen los cariños quebraderos de cabeza.	(Vase y salen Doña Mencía e Inés.)

78 Anotaciones de maquinaria: "+ silbo salón. Al silbo se recoge el cuarto de estudiante y sale la mutación de salón de fuera afuera."

DOÑA MENCÍA:	Que aquí mencione más tu voz, limito, ese querub letal ⁷⁹ , ángel precito ⁸⁰ , que porque aleve a más ascender quiere, terrores subterráneos vive y muere.	445
INÉS:	De oírte tan retórica, ¡mil cruces me hago!	
DOÑA MENCÍA:	¿Un sustituto de las luces diurnas, no traerás?	
INÉS:	Dale canela, ¿para mandar que traiga aquí una vela, es necesaria tanta patarata?	450
DOÑA MENCÍA:	¿Una no más? ¡Qué necia! ¡Qué insensata! Cuando a tres lustros, prevenir intento, (pues los numero, breves, hoy, cabales) armónica función, de acorde acento palestra de instrumentos primordiales, para lo que ya nuncio el zafio, ha ido en casa de Don Íñigo, ¿te expones con una luz, que en singular he oído, expectando mi amor, mil invenciones? ⁸¹	455 [folio 51] 460
INÉS:	Pondré seis mil, y más, si esto es poquito.	
DOÑA MENCÍA:	Llama al rústico pues, a ese Corito, ⁸² que atlantes son de fardos, con despecho, las contrapuestas carnes de su pecho.	
INÉS:	Por no oírte me fuera a Berbería. ⁸³ (<i>Vase.</i>)	465
DOÑA MENCÍA:	Caliginosa está mi estrella impía, pues por lo que mis ansias me circundan, Cloto, Atropos, y Láquesis ⁸⁴ , inundan en caos de confusiones, mi talento. Quién narrará, que esté mi entendimiento, adorando escolástico a un amante, cuyo olvido ignorante hace, a quien alto campo amor le exhiba, fecundo parto, de mi mente altiva, que de ansarimo cálamo pintura expone mis conceptos, con lisura. En multitud de piélagos me anego. ⁸⁵	470 475

79 ED: han malinterpretado el manuscrito y escriben: "ese Queruble tal..."

80 MSS: "precito".

81 ED: Sustituye los últimos 8 versos por estos 2:

No una, no, que esa chispa, no ha lumbrera
Multitud sí, que aquesto hagan esfera.

82 Corito: Montañés. Asturiano. Obrero que lleva a hombros los pellejos de mosto o vino desde el lagar a las cubas.

83 Nombre dado en la antigüedad al norte de África.

84 En la mitología griega, Clotho, Átropos y Láquesis son las tres Moiras -personificaciones del destino-, hijas de Zeus y Temis.

85 MSS: Este parlamento está tachado para la representación, excepto el primer y último versos, que son los que aparecen en ED.

Salen INÉS y TORIBIO, con luces.

INÉS:	Ya aquí tienes las luces, y el gallego. Mira, en efecto, para qué le llamas.	
DOÑA MENCÍA:	Con advertencia tácita me inflamas. ¿Tendrás, di, discreción en esas manos, aborto de los montes asturianos, para llevar un misivo, a un literato?	480
TORIBIO:	Sí tengo para llevar aunque sean cuarenta. ¿Un misivu es terciu de pescado? ¿O qué animal de las indias es? (¡Ah, cielus, quién pensara que you tenga un demoniu de un enredu, que me muerde el curazón! Pero curazón, callemos.)	485 490
DOÑA MENCÍA:	Toma esa lista que en rasgos atezó borrón ligero, y condúcela al vecino escolástico, diciendo que a un armónico certamen que a mis años es obsequio ⁸⁶ esta noche, comparezca.	 495
TORIBIO:	Esto mais escucho, ¡ah, celus! ¡Quién fuera abad, para ser ricu, y declararme prestu!	500
INÉS:	¿Fuiste ya a llamar, Toribio, a Don Íñigo?	
TORIBIO:	¿Esu es buenu? Fui a llamar a Don Muñigu, e diju que vendría luego con Juan Zamarru, su amigu, e Doña Paulita.	505
INÉS:	Necio, Don Íñigo, y Juan Chamorro; no Zamarro.	
TORIBIO:	Ei ¿no es llus mesmu? (En fin, amor, ¿que por fuerza has tú de quedar mal puestu yendu a dar ese billete de tu dueñu, cuando menus?	510 (<i>Aparte.</i>)

86 ED: "Festejo" por "obsequio".

	Mas, ¿qué hemos de hacer amor? Callar. Llas manus ya veu. ¡Qué blancas son! ¡Quién pudiera, para quedar satisfechu, comérselas estufadas un sábadu, por almuerzu!) ⁸⁷	515
INÉS:	Señora, en fe de que has de perdonar mi atrevimiento, me atrevo a significarte, que como tu agudo ingenio a tiempo su amante llama, que si entrar le viera dentro, esa criada, que ayer tu compasión o tu celo recibió, posible es que ignorante del misterio, a tu hermano se lo diga, resultando de todo ello algo que nos duela.	[folio 52] (Vase.) 520 525 530
DOÑA MENCÍA:	Absorta me comprime el ronco acento de tu exhortación, Inés. Esa fámula, que esmero es de erudición, aunque ha poco que la poseo, ha cautivado en su docta mente, mi tímido pecho, y quien exhibe tan grande ⁸⁸ médula, no exerce yerros.	535 540
INÉS:	Si tú, con tus voces, das solución al argumento, de más están mis reparos, y aunque venga descubierto para el festín, nada importa, pues no es en tal ciudad nuevo, que la gente estudiantina concurra a todo festejo.	545 550
DOÑA MENCÍA:	Dices bien, y...	
DENTRO:	Para, para.	
INÉS:	Doña Paulita, su abuelo, con Juan Chamorro y Manuela entran, señora.	
DOÑA MENCÍA:	Al momento lleva ese lucero errante,	555

87 Los cuatro últimos versos aparecen tachados en MSS. Esta supresión se conserva en ED, y el verso 516 se convierte en : "Callar. ¡Valor, sufrimiento!"

88 ED: "ejerce" por "exhibe".

Toma la luz INÉS, llega a la puerta, y salen DON ÍÑIGO, JUAN CHAMORRO, DOÑA PAULA, y MANUELA, con mantos.

DOÑA PAULA: Como su empleo
tiene en una aldea, no gasta
muchísimos cumplimientos;
pero él es un pobrecillo. 585

756

DOÑA MENCÍA:	Evidencia tu concepto, que son estos aldeanos adictos a lo sincero.	
<i>Sale TORIBIO.</i>		
TORIBIO:	Señora, ya di el mesivu, y me ha dicho, a quien le llevu, que luego vendrá. ¡Ay, hechizu, quién pudiera a tu pescuezu pillizcar por manjar branco, un pedazo!	590
JUAN CHAMORRO:	¿Qué hay, gallego?	
TORIBIO:	Ya puede ver su mercé, señor Zamarro.	595
JUAN CHAMORRO:	Mostrenco, Chamorro.	
INÉS:	¿Manuela mía?	
MANUELA:	Como estabas con el serio trato de las amas, no quise llegar.	
INÉS:	Pues es cierto que estoy muy contenta yo con la mía.	600
MANUELA:	Deja eso, que a esta niña ya la tiene ⁹⁴ tan consentida su abuelo, que pasó lo que Dios sabe.	605
TORIBIO:	Ah, señoras, estu mesmu hacen todas, si se juntan en vesita y en paseu.	
INÉS:	Ay amiga, ¿no te he dicho, cómo compañera tengo, que hace mil habilidades?	610
MANUELA:	¿Qué dices?	
INÉS:	Lo que te cuento. A Toribio y a mí, dice que ha de enseñarnos portentos prodigiosos. ¿No es verdad, Toribio?	615
TORIBIO:	Ey comu si es cierto. Yo aprenderé como un gatu,	

94 ED: "porque a Paulita la tiene".

	y estudiaré como un perru.		
DON ÍÑIGO:	Señora Doña Mencía, decid, ¿os está sirviendo más criada, que Inés?		620
DOÑA MENCÍA:	Sí, y es dulcísimo embeleso de ojos y oídos en lo bellísimo y lo discreto.		
JUAN CHAMORRO:	(Mala muerte la dé Dios si es la que estoy discurriendo.)	(<i>Aparte.</i>)	625
DOÑA PAULA:	¿Y don Facundo, Mencía?		
DOÑA MENCÍA:	Proyectando está allá dentro con la fámula reciente, los preludios a un festejo, que le ponderan asombro.		630
JUAN CHAMORRO:	(Esta mujer, ¿es hebreo lo que parla, o vizcaíno?) ⁹⁵	(<i>Aparte.</i>)	
<i>Sale DON FACUNDO.</i>			
DON FACUNDO:	Buenas noches, caballeros, ¿tanta dicha por mis puertas?		635
DON ÍÑIGO:	Aquí están a los pies vuestros, ⁹⁶ dos amigos, y criados.	[folio 54]	
DON FACUNDO:	Vuestra urbanidad aprecio. Mi señora Doña Paula, ¿cómo estáis?		
DOÑA PAULA:	Sólo sintiendo, vuestra ausencia.		640
DON FACUNDO:	A haber sabido que os hallabais aquí, es cierto que nada me impediría, venir a serviros. (Miento, que desde que vi en Cisterna tanta belleza, estoy muerto de amor, sin que encuentre modo de avasallar tanto incendio.) Aquí no estáis bien señores, entrad, que en tanto, podremos, que empieza el festín, un rato jugar. Toribio, anda presto, toma esas luces, y ve	(<i>Aparte.</i>)	645 650

95 ED: "habla" sustituye a "parla".

96 ED: "al orden vuestro" en vez de "a los pies vuestros".

	delante.		
TORIBIO:	(Pues estoy ciego, alúmbreme you.)	(<i>Aparte.</i>)	
DOÑA MENCÍA:	Paulita,		655
	entra pues.		
DOÑA PAULA:	Ya te obedezco.	(<i>Vanse las dos.</i>)	
INÉS:	Manuela, ven.		
MANUELA:	Ya te sigo.	(<i>Vanse las dos.</i>)	
DON ÍÑIGO:	Vamos, Don Facundo. (¡Cielos! ¿Si será cierto lo que dice Juan Chamorro? Pero si lo es, de el mundo ha de ser esta mujer escarmiento.)	(<i>Aparte.</i>)	660
JUAN CHAMORRO:	(Antes que a ver a esta perra, quisiera verme en Marruecos.)	(<i>Aparte.</i>) ⁹⁷ (<i>Vase.</i>)	
DON FACUNDO:	(¡Ay, Cristerna! Mucho amor introdujiste en mi pecho, mas yo buscaré ocasión, para apagar tanto fuego.)	(<i>Aparte.</i>) ⁹⁸ (<i>Vase.</i>)	665
TORIBIO:	Ay, Mancilla, mi señora, ya sé que soy un jumentu, mas si el niño tuertu, dicen que no repara en sujetus, ¿qué importa que enamorado haya un asnu más o menus?	(<i>Vase.</i>)	670
	<i>Sale CRISTERNA.</i>		
CRISTERNA:	Esperando a que se fuesen los que vienen al examen de mi ciencia, estaba, para que ocupando este paraje en que el festejo ha de ser, hablar, si pudiese antes, con el aleve, tirano Don Sebastián. Mas, pesares, no me atormentéis, dejad ⁹⁹		675 680

97 En MSS no consta como aparte, pero se deduce del contexto que lo es.

98 Como en el caso anterior, en MSS no consta como aparte, pero se deduce del contexto que lo es.

99 ED: Desde este verso al final del parlamento se reduce a:

no me atormentéis. Memoria,
¿por qué, tirana, me traes
tales especies? Yo misma,
porque llegué á declararle
mis portentos, ¿di motivo
a que su amor entibiase?
¿Pero, qué es esto? Al reflejo
de la escasa luz que sale

que tengan quietud mis males
por un breve instante, ¡ah, cielos! 685
Ni la idea me combate
de Don Íñigo, que viene
instruido ya de mis artes,
ni de su amigo las furias,
ni la ausencia de mis padres, 690
sino la aleve, tirana,
falsa fe de un cruel amante,
que sin intención me mata.
Pero, ¿a qué fin mi amor trae
a la memoria estas cosas? 695
No es mucho que a despreciarme
llegue, pues dije que hacía [folio 55]
portentos, y almas constante
horrorizan los asombros.
Mas, ¿qué es esto? Hacia esta parte 700
(según demuestra el reflejo
de la escasa luz que sale
de aquella pieza) me sigue
Don Facundo. ¡Qué ignorante
será, si irritarme intenta! 705
Pero, pues ahora es fácil,
estando esta pieza oscura,
deslumbrar sus vigilantes
pensamientos,irme intento.
¡Oh, si la puerta encontrase! 710
Que aunque pudiera hacer cosas
horrorosas por mis artes,
no ha de haber medios terribles,
si puede haberlos suaves.

Sale DON FACUNDO.

DON FACUNDO: Pareciome que Cristerna 715
salió a este sitio. Arrogante
pensamiento, atrévete,
porque no es de pechos grandes
encarcelar en el pecho
un vil corazón cobarde. 720
¡Ésta es sin duda! (Tropiézanse.)

de esa pieza, a Don Facundo
veo salir. ¡Qué ignorante
será si irritarme intenta!
¡Oh, si la puerta encontrase!
Que aunque pudiera hacer cosas
horrorosas por mis artes,
no ha de haber medios terribles,
si puede haberlos suaves.

TORIBIO: ¿Qué haré?
Pasos se oyen en dos partes.
Lius de aqué huelen a pabus,
pero esotus a faisanes.
Estoyme quietu, que quietu,
y a quien lle pique, se rasque.

DOÑA MENCÍA: Viriles plantas escucho.

DON FACUNDO: Ella es la que oigo, piedades.

DOÑA MENCÍA: Esta vez, oh, rubor mío,
de mi pundonor te abstrae.
¿Quién es?

DON FACUNDO: ¿Quién puede ser, bella
medicina de mis males,
sino quien por ti padece?

DOÑA MENCÍA: Él es, pues rendido yace
a mi hermosura. Si notas
en mi proceder lo fácil,
ni lo extrañes, ni lo admires,
que más en quien ama cabe.

DON FACUNDO: Esto es porque más humana
me habla ya. Quien es tan grande
en todo, nunca lo yerra.

TORIBIO: ¿En qué parará este lance?

DON FACUNDO: Pues, supuesto, hermoso hechizo,
que ya que te adoro sabes,
llegue mi amor a tus brazos,
siendo de tu cielo atlante.

DOÑA MENCÍA: Si de platónico afecto
tan afectuoso amor nace,
pues mi esposo ha de ser, nada
perderé en que los alargue.

TORIBIO: Ésta de aquí es mi señora
Doña Mancilla, y you calle,
e trocaré llus abrazos
á llus dous aunque me maten.

DON FACUNDO: ¿No me respondéis?

DOÑA MENCÍA: Así. *(Abrázanse.)*
mi cariño os satisface.
Tomad los brazos y el alma

DON FACUNDO: Mi felicidad es grande.

TORIBIO: A e cocu, que vale caru.

DON FACUNDO: ¡Cómo de este recatarse
su gran modestia se infiere!
Yo nací dichoso amante.

TORIBIO: Bravo cuento, e mejor truecu.

DON FACUNDO: Quien así empieza a premiarme,
temple los incendios míos
con los hermosos cristales
de su mano.

TORIBIO: A mí non dice,
porque éstas son de azabache,
e non de nieve, ni yelu.
Oigamus ella qué hace.

DOÑA MENCÍA: Quien tan misteriosa os ama,
no es bien que muera cobarde.

TORIBIO: Si ella se la allarga, el vuelo
la pida acótnula antes
pues llus gallegus cumemus
siempre manus e cuajares.

Sale DON FACUNDO.

DON FACUNDO:	Pues que no parece nadie, ea, valor, no te asustes, que aquél que, como yo, amare, me disculpará.	750
TORIBIO:	Sin duda que aquí viene, con el ángel de su guarda, mi señora. ¡Ah, Turibio, non te añasques!	
DON FACUNDO:	Ya, hermosísima tirana, que tus desdenes me hacen parecer grosero, templa con los hermosos cristales de este pedazo de nieve, mis labios.	755
	<i>(Cógele la mano.)</i>	
TORIBIO:	You he errado el lance. Suelte su mercei, que yo tengu manus de azabache, e non de nieve ni alforja ¹⁰² .	760
DON FACUNDO:	(Esta voz es bien que extrañe, y este acento, mas por si es ¹⁰³ algún criado ignorante que burlarme ha pretendido, ¹⁰⁴	(Aparte.) [folio 56] 765

DON FACUNDO: Si me habéis de premiar, sea
no llegando el premio tarde.

DOÑA MENCÍA: Tomad, pues.

TORIBIO: Par Dios, pillela,
doyle you a estotro salvage
la mía en truecu.

DON FACUNDO: Feliz soy.

DOÑA MENCÍA: Un imposible lograsteis.

DON FACUNDO: Con ella templo mi incendio

TORIBIO: Mal año, y como la llame,
chuse, que solu de roña
tiene franjas y alamares.

DON FACUNDO: Esta mano no es, ni puede
ser de quien así me trae,
mujer, habla, di, ¿quién eres?

DOÑA MENCÍA: ¡Ay, Dios! ¡Fraternal examen
colérico espero, pues
es el que está aquí, pesares!
Si el labrado pino encuentro,
ocúlteme, y siempre calle
yo este desliz, para que
jamás me tengan por rácil. *(Vase.)*

DON FACUNDO: ¿Quién va? Diga otra vez.

TORIBIO: Igu._

101 Anotación de maquinaria: "ojo +"

102 Esta escena entre Don Facundo y Toribio está señalada para suprimir en MSS, con la misma tinta. En ED se ha transformado en una escena de equívoco entre Don Facundo y su hermana Mencía.

103 ED: "y este tacto", pues la mano le ha tocado.

	me vengaré con matarle.) ¡Muere, traidor!	(Dale.)	
TORIBIO:	¡Ay de mí! ¡Virgen de los Eñebrales! ¡Que me matan! ¡Que me zurren!		770
	<i>Salen DON SEBASTIÁN y POLILLA.</i>		
DON SEBASTIÁN:	Pues oigo voces, no aguarde a más mi valor.	(Riñe con DON FACUNDO.)	
POLILLA:	Señor, que es paso, de parte a parte, de Don Quijote éste, mira que se ha de quejar Cervantes.		775
DON ÍÑIGO:	Allí hay cuchilladas. ¡Hola, luces!	(Dentro.)	
	<i>Salen Todos.</i>		
	Tened, ¿qué certamen os mueve a tan grande empeño?		
DON SEBASTIÁN:	¡Yo, señor, entré a informarme de lo que vos dudáis! ¹⁰⁵		780
DON FACUNDO:	Cielos, ¿viose truco semejante? Mas disimular intento. Yo vine aquí, a informarme por si acaso iluminado estaba, para empezarse el festín. Hallelo oscuro, a tiempo que ese ignorante criado vino, y creyendo ser otro, procuré hablarle. No respondió y dio motivo a que la espada sacase, y le hubiera muerto, a no haber llegado a este trance Don Sebastián y vosotros.		785 790 795
TORIBIO:	(Mal cunviene, este potaje, cun lla manu e cun llos labios, llas nieves, y llos cristales.)	(Aparte.)	
JUAN CHAMORRO:	Si no ha sido más, no importa, que pudiera originarse		800

104 Nota de maquinaria: “+ Desentrampillar”.

105 Aparece añadido al margen una intervención de Mencía: nada / diga yo aquí de aquél lance / que ha poco que pasó. No se entiende aquí porque no ha pasado nada, al contrario (como ya se ha señalado) que en la versión impresa.

	una causa criminal, si hubiera salido almagre ¹⁰⁶ .		
DOÑA MENCÍA:	¡Ay, qué lástima sería!		
INÉS:	¡Miren allí qué visajes! Y no hay gusto para mí, mayor, que cuando le traen a un hombre con el mondongo de fuera, dándole el aire ¹⁰⁷ .	805	
DOÑA PAULA:	Pues cese ya esta discordia. Empiece el festín.		
DOÑA MENCÍA:	Iguales son nuestras mentes, Paulita.	810	
CRISTERNA:	(Mejor se mejoró el lance que yo creí.)	(<i>Aparte.</i>)	
DON SEBASTIÁN:	Mencía mira, y Cristerna embarazarme quiere, que en sus bellas luces, fiel mariposa me abrase.	(<i>Aparte a POLILLA.</i>)	815
POLILLA:	Pues mírala atravesado, aunque ahogándola la mates.		
DON ÍÑIGO:	En lo que obre esta criada, haré reflexivo examen, de si Juan Chamorro dijo verdad.	820	
DON FACUNDO:	Cristerna, pues sabes que esperamos tus festejos, sean tus habilidades, mi desempeño.		
CRISTERNA:	Pues venga ¹⁰⁸ Inés, porque me acompañe, a daros gusto.	[folio 57]	825
INES:	Sí haré, por pasearme por el aire; no obstante que tengo enteros,		

106 Óxido rojo de hierro, más o menos arcilloso, que suele emplearse en la pintura.

107 Este parlamento de Inés, de doble sentido, está eliminado en la edición impresa.

108 ED: Se modifican ligeramente este verso y los 7 siguientes:
mi desempeño.

CRISTERNA: Sí haré,
pues para desempeñarme
en la familia he encontrado
generosas voluntades
que me asistan.

JUAN CH. (Yo aseguro
que olerá mal el potaje,
porque guisos del demonio,
el demonio que los trague.)

(*Aparte.*)

	cuatro tíos familiares.	830
DOÑA MENCÍA:	Toribio, apropincua quietes.	
TORIBIO:	¿Cuetes, señora? Al instante. Mas, ¿de quei polvorería, llos traeré, porque non tarde?	
INÉS:	Dice asientos, bruto.	
TORIBIO:	¿Asientus? Eso ya es outro llenguaje.	835
	(Pone sillas.)	
<i>Mutación de bosque, y todo el teatro de marina con variedad de islas y torreones.¹⁰⁹</i>		
CRISTERNA:	Pues porque empiece el placer en la vista a recrearse, ved ese hermoso elemento que, reducido a la margen de arenoso freno, choca a repetidos embates con las rocas y las peñas. Y pues ahora, las letales pardas sombras de la noche, su lóbrego manto esparcen, veréis en lo que os prevengo, cómo sus sombras deshace la aurora, a que sigue luego el sol, de las luces padre, iluminando del orbe opacas oscuridades.	840
		845
		850
TODOS:	¡Qué pasmo, cielos!	
JUAN CHAMORRO:	(Si esto no es hechizo, he de dejarme echar ocho melecinas.)	(Aparte.) 855
CRISTERNA:	Pues entonces, que suaves vuestras voces dan principio, iré yo a la Noche a hurtarle su traje y al Aura, Inés.	
INÉS:	Vamos, y de estos dislates, plegue a Dios no se me pegue algo de lo nigromante.	860
		(Vanse las dos.)
PAULA:	Amiga, canta tú aquella letra armónica, que sabes, de tanto primor.	
DOÑA MENCÍA:	Aunque, ronca la entone mi fauce, a mis acentos, sonoros	865

¹⁰⁹ Nota de maquinaria: “+ Silbo bosque. Para salir esto se da silbo, habiendo prevenido antes lo que sale debajo del tablado”.

	instrumentos acompañen.	
RECITADO:	Pues platónico amor mi pecho alienta, a sínodo feliz, a alegre cuenta, congreguen mis afectos su cariño, no derivado del alado niño, que rápido conculca toda el alma. Anteros ¹¹⁰ , de mi fe lleve la palma, pues inspira a mi pecho generoso lírico amor, plausible, y decoroso.	870 875
ARIA:	Como el diáfano elemento, que a la vista está, ya apacible, ya violento, así está mi pensamiento, sin saber si olvidará, o si tengo firme amor. Mas si sigue lo inconstante de su insta de proceder un traidor, falaz amante, cuyo pecho no es constante, cielo airado, ¿qué ha de hacer, quien ve en él tanto rigor? ¹¹¹	 880 885
TODOS:	¡Viva, viva!	[folio 58]
DOÑA MENCIA:	(Eso es correrme. Ojalá, que me acertase a declarar con quién huye de mí.)	(<i>Aparte.</i>) 890
DON SEBASTIÁN:	¿Qué escuché, pesares? Conmigo ha hablado Mencía.	
POLILLA:	No dirás que su lenguaje no entiendes, pues te lo dicen cantando sus claridades.	 895
TORIBIO:	(¡Ay, cutorra, palrradora! ¡Ay, ruin señora, suave! ¡Ay, callandra, quién lamiera	(<i>Aparte.</i>)

110 En la mitología griega, hijo de Ares y Afrodita, hermano de Eros, personificación del amor correspondido, vengador del amor no correspondido.

111 Esto está suprimido en el original y en anotación al margen:

Pues sufro el tormento
pues siento la pena
de un vil sentimiento
que a amar me condena,
al mar mis suspiros
le quiero entregar.
Los celos traidores
me causan rigores,
zozobra la calma,
y triste mi alma
no puede triunfar.

	tus gorgillos, como pares de huevos enconfitados!)	900
DON FACUNDO:	Pues par ¹¹² que prosiga grave esta función, dulces ecos repitan, poblando el aire. ¹¹³	
MÚSICA:	Enhorabuena se esparza, huyendo de los celajes del padre hermoso del día, la que de sombras es madre. Y en fúnebre trono, domine triunfante, hasta que otras luces, la ilustren, y bañen.	905 910

Al empezar el cuatro, empieza a salir de entre las olas la noche, y por las bambalinas bajan dos ninfas. La noche llegará a la mediación igualando con ellas. Traerá el trono de la noche estrellas caladas, atrechos y en el remate, la luna, con variedad de pájaros nocturnos, con búhos, lechuzas, murciélagos, etc. Cerrándose juntamente toda la boca del teatro con nubes, en que separadas aparezcan algunas estrellas.

NINFA 1ª:	Vestida de horrores, temores añade, sembrando en estrellas antorchas brillantes.	(Canta.) 915
NINFA 2ª:	A sus lobregueces ilustra radiante la casta Diana, con bellos celajes.	(Canta.) 920
CRISTERNA:	Ya que en mitad de mi curso, me presento dominante, en alto elevado solio, circundada de las aves nocturnas, que con sus ecos tristes alteran los valles, venga la que precursora del sol, sus luces reparte, y vaya con el rocío desuniendo el maridaje de las condenadas nubes.	 925 930

Se separan las nubes, unas a un lado y otras a otro.

Porque, halagüeña y brillante,
su risa dé al orbe alegres

112 Así en MSS. De este modo se conserva la mitad de 8 sílabas del verso.

113 Nota de maquinaria: “[+] Va subiendo debajo del tablado la noche y las ninfas bajan”.

	y festivas claridades. Y pues en dorado carro, sembrando aljófares sale, digan en su aplauso brutos, fuentes, plantas, selvas, valles. ¹¹⁴	935
NINFA 1ª:	Destierre del mundo la sombra en que yace, pues hace festivos la tierra y el aire.	(Canta.) 940
NINFA 2ª:	Dorando los montes, plateando los valles, fecunde de luces tinieblas letales.	(Canta.) 945
ACUATRO:	Y aplaudan sus rayos ¹¹⁵ vistosos volcanes, las fuentes, las plantas, las selvas, los valles. ¹¹⁶	950

Ha de haber empezado ya a salir la Aurora, en carro tirado de cuatro caballos blancos, y al ir dejándose ver, se van retirando la Noche y las ninfas, hasta ocultarse entre las bambalinas. Traerá la Aurora en el carro nubes arreboladas, con ráfagas distintas, y en el foro se verá un peñasco, que coja la mayor parte de él. [folio 59]

AURORA:	Fogosos brutos, en cuya confianza, a aqueosos mares entrega el aura sus luces, sembrando sus claridades. Caminad alegres y hollando sagaces diáfanos espacios y hermosos cristales. Girad de los vientos el vago camino, usurpando su centro a las aves. Con vuestro aliento romped, montes, que impidan audaces, que la hermosa faz de Apolo, divinas luces explaye. Caminad alegres y hollando sagaces diáfanos espacios y hermosos cristales. Girad de los vientos el vago camino, usurpando su centro a las aves. ¹¹⁷	(Canta.) 955 960 965
---------	---	-------------------------------

A la mediación, de esta última copla, se empieza a romper el peñasco y en lo interior del foro, se ve un bellissimo sol con movimiento, ocultándose la Aurora.

114 Anotación de maquinaria: " [-] Sube la noche a ocultarse y quedan las ninfas cantando, y detrás se pone la concha".

115 Anotación de maquinaria: "+ Se hunden las nubes y se abren los cartabones".

116 Anotación de maquinaria: "Sale la aurora".

117 Anotación de maquinaria: "+ Ocúltase la Aurora. Se ve el sol".

DON ÍÑIGO: Este asombro, ya la raya
de natural pasa, y haré
que mi sospecha se haga
realidad.

TODOS: ¡Portento grande! 970

DOÑA MENCÍA: Paulita, ¿no ha enajenado
tu mente aquese admirable
deliquio de los sentidos?

DOÑA PAULA: Yo siento que se acabase
tan bellísima delicia. 975
¡Su ciencia llega a admirarme!

DOÑA MENCÍA: Un pasmo es, por vida mía.

DON ÍÑIGO: ¿Pues veis asombro tan grande?
No es habilidad, es magia,
que esta ejecución no es fácil 980
en lo natural. Y yo
haré en bajando, que...¹¹⁸

Se corre rápidamente el sol y se ve detrás CRISTERNA en un adorno.

CRISTERNA: Envaine,
seo Corregidor. ¿Juzgaba
que no entendí yo las frases 985
a su merced? Si quisiese
prenderme, llegue a arrestarme,
que si viene a este lugar,
no se irá sin chamuscarse.

DON ÍÑIGO: ¡Ah, traidora!

JUAN CHAMORRO: ¡Ah, bruja vil!

DON SEBASTIÁN: Al ver tanto asombro, calle 990
yo.

DON FACUNDO: (Yo también, pues la adoro, (Aparte.)
aunque no llega a pagarme.)

DOÑA PAULA: ¡Buena criada tenías!

DOÑA MENCÍA: No acabo, hija, de admirarme,
de lo que he visto.

TORIBIO: Aunque seia 995
malo, o si you lo estudiase,
para ser querido.

POLILLA: (Bueno (Aparte.)
se queda el señor Alcalde.)

118 Anotación de maquinaria: "+ Abrir el sol".

CRISTERNA:	Hasta que en otra ocasión os burle con más ultraje, todo cuanto a vuestros ojos se ofrece, llévelo el aire diciendo confusas voces, y acordes, ecos suaves.	1000
CUATRO:	Aplaudan sus rayos ¹¹⁹ vistosos volcanes, las fuentes, las plantas, las selvas, los valles.	1015
UNOS Y OTROS:	Maga aleve, astuta fiera teme, siente tus ultrajes, que objeto a nuestras venganzas han de ser tus falsedades.	1020

*Confundiéndose lo representado, con lo cantado, se cierra el foro, dando fin a la primera jornada.*¹²⁰

JORNADA SEGUNDA

[folio 61]

*Mutación de salón.
Salen INÉS y TORIBIO.*¹²¹

INÉS:	Toribio, aunque a los gallofos no hay que andar con silogismos en preguntas, ni en respuestas, esta vez, porque te estimo procuro de ti saber, si tú quisieres decirlo, sólo una cosa.	1025
TORIBIO:	Por mí pardiez, mais que sepas cinco.	1030
INÉS:	¿No me dirás qué ocasión tienes o qué desvaríos te acongojan, que estás triste, con llantos y con suspiros, todo confusión de día, de noche, todo conflicto, con los carillos hinchados y con los ojos hundidos, ¹²²	1035

119 Anotación de maquinaria: "Al tiempo de este cuatro, se van retirando las ondas, poco a poco, y se va echando los foros del bosque".

120 En el manuscrito aparece aquí la rúbrica del autor. El folio siguiente, el 60, tenemos unos versos sin atribución, pero sin duda de Toribio. Este folio 60 está intercambiado con el 61, así que añadimos este parlamento más adelante.

121 Anotación de maquinaria: "+ Al silbo mutación de salón de fuera a fuera".

	que parece, según andas, que te han arrimado hechizos?	1040
	Declárate, que al fin yo debo procurar tu alivio, porque eres vivo retrato de otro pícaro corito por cuyo amor, más de cuatro desazones he tenido. ¹²³	1045
	¿No respondes? Habla, bruto.	
TORIBIO:	¡Ay, Inés! Que es mi martillo tan aquel, tan levantadu (que me sé yo qué me digu), que solo barraquear puedo, pero non puedu decillu.	1050
	(Llora.)	
INÉS:	No llores, llévete el diablo, que son malos desperdicios en tu cara de camueso ¹²⁴ lágrimas como membrillos.	1055
TORIBIO:	Quieru llurar sog a sog, que es llorar pocu, hilu a hilu, e pues esto es lo que quieru, déjame un pocu connigu.	1060
INÉS:	¿Soliloquio? ¿Pues no ves, gallofón, que será indigno en tan bajo personaje soliloquiar? Di, corito.	
TORIBIO:	¿Pues no soy de carne y hueso, de manus, panza, y hocicu corazón libianu y bazu, como un príncipe?	1065
INÉS:	Es preciso.	
TORIBIO:	Siendo precisu, también pudré garlar a mi arbitriu, cuanto quiera ¹²⁵ .	1070
INÉS:	Doyte al diablo.	(Vase.)
TORIBIO:	Ea amor, ya estoy contigo brazo a brazo. Veamos como te venzu, u me das un chirлу. Yo adoru un ángel, y aún más, peru es bien, tan enfenitu, que no cabe lu que sientu en todú lo que non digu.	1075

122 Los seis últimos versos suprimidos para la representación.

123 Los seis últimos versos suprimidos para la representación.

124 Hombre necio e ignorante.

125 Los cuatro últimos parlamentos están suprimidos para la representación.

Yo vi (pues estoy a solas atrevereime a decillu)	1080
unas manus como natas, una cara de angelitu ¹²⁶ ,	
unas patas tamañicas, un corpo, como un pinicu, ¹²⁷	[folio 60]
un garlar, como en mi tierra leyen los curas pur cristu	1085
y aun millor, y cuando suele entunar algún tonillu, en vilo me trae el alma brincando a sus gorgoritus.	
De ésta estoy enamoradu hasta el gullete, e non miru el modo de declararme, porque si en mi amor la chistu, presumo salir de leña	1090
mais cargado que un borricu.	1095
Esta fiera y bella a un tiempu, este hermosu colodrillu, es Doña Mancilla mi ama, cuyos ojus chiquititus son pulgas que al curazón están pegando repizcus. ¹²⁸	1100
¿Qué he de hacer? Pues yo me morro de un calor aquí metidu, que me quema ei non se templa con beber agua nin vinu.	1105
¿Morirme? Llévela el diablu, que yo quieru quedar vivu. ¿Decírselu? Cuando menus es ponerme yo al peligrosu.	
¿Pues qué hemos de hacer? ¿Penar? Sí, que non semus obispus. No, que es rigor que yo sea quien me digolle. ¡O chiquitu, tuertu, coju, patizambo, corcobadu, lurdo, u vizcu!	1110
Tu clasclas más esperadu, pues mira cómo salimus de estas cosas. Ya reparu que me dirán llos sabidus, que por qué un gallofo ha de enamorarse a barriscu de una dama, cuandu menus, llance pocas veces vistu.	1115
	1120

126 Suprimidos los seis últimos versos para la representación.

127 A partir de aquí insertamos el largo parlamento del folio 60, que corresponde a Toribio.

128 Desde el verso 1084 hasta este aparece señalado como para suprimir.

Ei dejando aparte que,
 donde tienen los ombligos 1125
 los marqueses, llos tenemos
 los gallofos allí mismu,
 estu que aquí es burla, habrá
 muchas veces verdad sidu,
 y hay aquí la diferencia 1130
 de lo ciertu, a lo fingidu.
 En fin, por ñas, o por ñefas,
 como dicen los peritus,
 de este amor que aquí me ahoga,
 el alma tengo en un hilo. 1135
 ¿Declaraime? Es impusible.
 ¿Callar? Non lo solicitu.
 ¿Morir? Guarda, que eso es cuentu.
 ¿Non parlar? Es no dar gritus.
 Con que viene a ser la cosa 1140
 que me trai tan aburridu,
 ejemplu, por donde pasa
 la carrera de lus siglus. (Hace que se va.)
 Yo amé, mas ya el ingenio
 una cosa me ha ofrecidu, 1145
 si yo supiera ser magru
 como Cristerna, es bien fiju
 que con magras apariencias¹²⁹
 pudiera yo, siendo el mismu, [folio 63]
 ser otri, porque las galas, 1150
 aunque a los que son borricos
 llus disfrazan, y non deixan
 por ellas de ser pollinos
 con todo, el traje llus hace
 no tan asnus, bien vestidus. 1155
 Pues allá voy, antes que
 se fuera por esus trigos
 Cristerna, que la llamara
 me encomendó. Por San Linu,
 que he de probar. ¡Ah, Cristerna! 1160

Sale CRISTERNA.

CRISTERNA: ¿Qué es lo que quieres, Toribio?

TORIBIO: ¿Miren si lo dije yo?
 Dime por dónde has venido,
 ¿por el aire o por la tierra?

CRISTERNA: ¿Por el aire? ¡Qué delirio!
 Por esa puerta, que yo 1165

129 Aquí termina el folio 60, trasapelado, como hemos dicho, y comienza no el 62, sino el 63.

TORIBIO:		¿A mi ama has vistu?	
CRISTERNA:	No.		
TORIBIO:	Ay, Cristerna, que me tiene muerto, aperreadu, y perdidu su fisgonía del rostro, y atomía de su hocico.		1170
CRISTERNA:	Aunque no te explicas bien, ya tu dolor he entendido. Buena dolencia es, por cierto.		1175
TORIBIO:	¿Buena? Doila a Calainos ¹³⁰ . Más quisiera, que este mal, padecer un garrutillo.		
CRISTERNA:	Pues ánimo, y no te aflijas, que yo te abriré camino para ser feliz, si tomas mi consejo.		1180
TORIBIO:	¡San Longinus! Por tomar, tomaré unciones, que aunque no las necesitu, no harán daño, para cuando caiga alguna vez de hocius.		1185
CRISTERNA:	Pues mira, yo te pondré muy galán, bizarro, lindo, muy hueco, y muy adornado, y de este modo vestido, preséntate a quien te mata, que en este lazo te cifro tus venturas. Pero mira que quando le hables, te aviso,		1190
	no te pongas el embozo de la capa, está advertido, pues si alguna vez lo hicieres, serás luego conocido en estilo y en persona. Mas si sigues el camino en que te pongo, hablarás culto, claro, airoso, y limpio, y no serás despreciado.		1195
			1200
TORIBIO:	¡Tal oigo, y no me hago añicus de placer! Dame esa cuerda.	(Dale un listón.)	1205

130 Personaje ficticio que aparece en el Romance del moro Calafinos, del Cancionero general, antología lírica de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento.

Salen DOÑA MENCÍA e INÉS.

INÉS:	¡Me desatino de escuchar tus aprensiones!	1250
DOÑA MENCÍA:	¿Pues es exceso infinito mi presunción? Deja, pues subordinada me miro a este bien, que le suscite.	
CRISTERNA:	Si aunque esté distante, asisto pronta a cuanto ocurra, quiero que tengan libre este sitio.	1255
	(Vase.)	
INÉS:	¿Y qué has hecho con enviar a Don Sebastián aviso tan fuera de tiempo?	
DOÑA MENCÍA:	¡Inepta, toda tú eres solecismos! Paulita, un embajador esta mañana me hizo, porque estas vísperas vamos con ella, y yo solicito obviar demoras, al gusto.	1260
	Y pues mi hermano, imagino, prolongará su estación, hablar quiero a ese fingido enigma interior del alma, que vacilando conmigo, en campal batalla, fragua lides en el pecho mío.	1265
INÉS:	¡Todos los amantes sois locos de raro capricho! Por mí que venga, y si hubiere sustos, bulla, zambra y gritos, allá te las hayas tú.	1270
	(Vase.)	
DOÑA MENCÍA:	¡Qué solemne, qué festivo palpita un pecho, si logra dulzorados los alivios!	1280
	¿Si vendrá mi amante? ¡Oh, cómo los minutos se hacen siglos en quien espera!	[folio 64]

TORIBIO, al paño, vestido de golilla, muy ridículo.

TORIBIO:	Pardiez, que Cristera verdad dijo. Yo hablo como un colegial, y el terciopelo es divino	1285
----------	--	------

	de tupido y de lustroso. ¡Galán estoy! Ahora digo que puesta en solfa, esta planta, y compaseado este brío, será dulce imán, que arrastre bellezas, como bodigos. Allí está mi bien, yo llego. Mas, ¡qué torpe está un cariño cuando el trato no le arrea! ¹³⁴	1290 1295
DOÑA MENCÍA:	¿Quién a conculcar ha sido osado, con fatua planta, el privilegiado sitio que el rubicundo planeta deja?	 1300
TORIBIO:	Yo soy, dueño mío, que amante tierno, de blancura tanta, me tienes el dogal a la garganta. ¹³⁵	 1305
DOÑA MENCÍA:	¿Quién, pues, audacia os dio tan desmedida, para que vuestra bárbara locura holle mansión a nadie permitida?	 1310
TORIBIO:	¿Sois sorda? Vuestra crítica hermosura, y tamaña de un caso tan estrecho. En cuclillas el alma está en mi pecho, hasta que en tu favor haya crecido.	 1315
DOÑA MENCÍA:	¿Quién sois, decid?	
TORIBIO:	(Aún no me ha conocido; <i>(Aparte.)</i> tendré cuidado, ya que así se engaña, que mi embozo no diga la maraña.) En mí os adora entera, si os agrada, toda Plasencia, en fin, ahí que no es nada, pues su procurador, con tal grandeza, en mí quiere cargaros su nobleza.	 1320
DOÑA MENCÍA:	¿La ciudad de Plasencia?	
TORIBIO:	Sí, señora, que es ciudad racional la que os adora. Aunque esos ojos, prietos, socarrones, las piedras volverán en requesones.	 1325
DOÑA MENCÍA:	¿Cómo, atrevido, osado y descompuesto así habláis?	
TORIBIO:	(Aún no está maduro esto.) <i>(Aparte.)</i> Ea, señora, ya que entré, hoy espero que me paguéis ¹³⁶ .	 1330

134 Los tres últimos versos suprimidos para la representación.

135 Aquí encontramos un signo +, tal vez referente a unos versos que aparecen suprimidos a continuación.

136 Suprimidas las ocho últimas intervenciones.

DOÑA MENCÍA:	Huir veloz espero de vuestra astrosidad	1325
TORIBIO:	Teneos os pido.	
DOÑA MENCÍA:	Hola, ¿no hay quien castigue un atrevido? ¡Inés!	
<i>Sale INÉS.</i>		
INÉS:	¿Señora mía?	
DOÑA MENCÍA:	Impugna tú tamaña demasía, mientras invoco audaz impulso fiero, que domine el absurdo de un grosero. (Vase.)	1330
INÉS:	(¡Válgame amor, qué joven! Ya blasona de mí su perfección.) (Aparte.)	
TORIBIO:	(¡Ay, qué fregona! (Aparte.) En aqueste costado tengo un flato de amor atravesado. ¿Mas a esto ha de humillarse mi grandeza?)	1335
INÉS:	(¿Llegaré? Ya conozco que es flaqueza, y que es mal gusto, pero en los placeres, ¿cuándo lo tienen bueno las mujeres? Atrévame a decirle dos cositas.) ¡Ah, hidalgo! ¡Ah, caballero!	1340
TORIBIO:	Las bonitas se ceban en mi talle y en mi traje.	
INÉS:	¿No me oís, serenísimo salvaje, figura de tapiz con abertura?	
TORIBIO:	¿Qué quieres, pequeñísima hermosura, que eres dulce sirena, en tanto empeño, de la frondosa margen de un barreño?	1345
INÉS:	¿Qué he de querer? Que atento notes	
TORIBIO:	¿Qué he de notar?	
INÉS:	Mi rendimiento. No de cariño, ni de halago falto.	1350
TORIBIO:	Noramala, que pico yo más alto.	
INÉS:	No dice mal, que en alto se ha empleado. Sin duda que cayó de algún tejado.	
TORIBIO:	¿Por qué?	
INÉS:	Porque de allí, sin embarazos, te presenta tu amor hecho pedazos.	1355

TORIBIO: No te canses, porque eres poco o nada,
y no te quiero.

INÉS: ¡Que con esta espada, (*Sácale la espada.*)
no me vengue de un pícaro insolente!
¡Muere, traidor!

TORIBIO: ¡Mujer o diablo, tente!

INÉS: ¡Toma!

TORIBIO: Son pataratas manifiestas. 1360

INÉS: ¡Págalo, perro!

Salen por una puerta DON SEBASTIÁN y POLILLA, y por otra DOÑA MENCÍA.

DON SEBASTIÁN: ¿Qué voces son estas?

DOÑA MENCÍA: (Pues llego a tal trance yo, (*Aparte.*)
disimule.)

POLILLA: El sacatrapos,
¿A qué entró aquí?

INÉS: (Una mentira (*Aparte.*)
ha de componer mi engaño.) 1365

DON SEBASTIÁN: ¿Qué es esto, digo otra vez?

INÉS: Señor, estando limpiando
esta sala (¡ay, qué temor,
me estremezco de pensarlo!)
este hombre se entró hasta aquí,
y (ni aún las palabras hallo)¹³⁸ 1370
llegándose a mí, (del pecho
brinca el corazón a saltos,
me cogió (¡Jesús mil veces!)
descuidada, el bribonero, 1375
(conque qué susto) una joya
que mi ama en su cumpleaños
hoy me dio, me agarra, y yo
por defenderme le saco
la espada, y este es el cuento. 1380

TORIBIO: (¡Qué embuste tan temerario!) (*Aparte.*)

POLILLA: Yo creí que era otra joya,
según ponderas el caso,
con sustos.

DON SEBASTIÁN: Vos caballero,
¿qué decís de esto?

TORIBIO: (Yo he echado (*Aparte.*) 1385
un bello lance, por cierto.

138 Nota de maquinaria: "El escotillón de entre bastidores está abajo de baico".

	si mi moliesen a palos ¿no sería bueno? Ahora bien, embocome de alto a bajo, y hablo gordo, que así saben ejecutarlo los majos.)	1390
DON SEBASTIÁN:	¿No habláis?	
POLILLA:	Parece que no. Lo debe de estar pensando.	
INÉS:	En buen empeño le he puesto.	[folio 66]
DOÑA MENCÍA:	Don Sebastián, a tu mano fío el desempeño.	1395
DON SEBASTIÁN:	Ea, ¿qué decís?	
TORIBIO:	Que me hizu un trasgu, mi señor, entrar por lana, para salir trasquiladu ¹³⁹ .	
POLILLA:	Hola, ¿no es este el gallofo? ¹⁴⁰	1400
DOÑA MENCÍA:	¿Toribio? Fraude aquí hay magno.	
DON SEBASTIÁN:	Pues, pícaro, ¿cómo tú...?	
TORIBIO:	Emboceme, y llevó el diablu el disfraz. Mas, pues ya estoy como antes, válgame el lazo de Cristerna, y pues están entre todos consultando qué han de hacer, así los burle.	(Desembózase.) 1405 (Húndese.)
DON SEBASTIÁN:	Infame... Mas, cielos santos, ¿dónde se fue?	
DOÑA MENCÍA:	Esto, ¿es hechizo?	1410
INÉS:	La tierra se lo ha tragado.	
POLILLA:	¿Si sería la maga, en forma de Toribio?	
INÉS:	¡Verbum caro! Pero, Toribio, ¿podía usar de tales encantos? Yo poco ha, le vi allá fuera.	1415
DOÑA MENCÍA:	¿Toribio aquí? No lo alcanzo. ¿Pues había de abstraerse así de su ínfimo estado,	

139 Esta intervención suprimida y añadida al margen ésta:

Que enamorado
estoy de Doña Mancilla.
¿Quieren huirlo más clarú?

140 Nota de maquinaria: "Por el escotillón, y sube por el que está entre bastidores".

	que mi candor intentase empañar, rústico y zafio? No es posible.		1420
DON SEBASTIÁN:	Si la joya llevó, cerca está el hallazgo, Inés.		
INÉS:	Ay, señor, aquello, que en posesión otras manos tienen, tarde se recobra.		1425
POLILLA:	Llámale, y podrá sacarnos de este embrollo él mismo, Inés.		
INÉS:	¡Ah, Toribio!		
<i>Sale TORIBIO de gallego.</i>			
TORIBIO:	Inés, ya salgu. (Pues dudan, calle mi picu.)	(<i>Aparte.</i>)141	1430
DOÑA MENCÍA:	Campestre, ¿dónde has estado?		
TORIBIO:	De en casa de Don Muñigo vengo ahora como un galgu de un recadu, mi señora.		
DOÑA MENCÍA:	Dime, ¿queda allá mi hermano?		1435
TORIBIO:	Sí, señora, queda allá.		
DOÑA MENCÍA:	(Aunque me deje este caso tremebunda, no por eso omita su queja el labio.) Ya, señor Don Sebastián, que con vos mi sobresalto puede hablar, mucho una ausencia os circunda de cuidados, que no os dejáis ver.	(<i>Aparte.</i>)	1440
DON SEBASTIÁN:	¿Qué ausencia puede haber, que impida amaros, mi fe?		1445
DOÑA MENCÍA:	¿Cuál? La de Cristerna.		
CRISTERNA:	A muy buen tiempo he llegado.	(<i>Al paño, CRISTERNA.</i>)	
TORIBIO:	(Por no ver sus enquistos, irme quieru dentru. A espacio, no golpees, corazón, que me matas a porrazus.)	(<i>Aparte.</i>) [folio 67] (<i>Vase.</i>)	1450
DON SEBASTIÁN:	No crea vuestra belleza, que sea mi amor tan bastardo,		

141 Este aparte no viene señalado como tal en el texto, pero se desprende del contexto que lo es.

	que se emplee en un aborto de grutas y de peñascos, donde faltan los hechizos, aunque sobran los encantos.	1455
CRISTERNA:	Él me honra, mucho le debo.	
DOÑA MENCÍA:	Vos andáis conmigo falso, ¹⁴² Pues, ¿juzgáis que yo no sé que con vos vino, y la trajo vuestro cariño, a esa fiera, tanto horror depositando, para ser martirio mío entre pobres aldeanos? Todo se sabe.	1460 1465
CRISTERNA:	¡La estimo, por mi vida, el agasajo que me muestra! Agradecida le estoy.	
POLILLA:	Cogiote los cabos, ya no hay más que conceder.	1470
INÉS:	(¡Ah, fuego de Dios, qué falsos! ¡Y que haya quien quiera a estos Gazmoños! ¡Dadlos al diablo a todos, señoras mías!) ¹⁴³	(<i>Aparte.</i>)
DON SEBASTIÁN:	Aunque parezca que tantos cargos me culpan, señora, no son tan fuertes los cargos que me opriman. Yo aborrezco a esa fiera, y es agravio acordarme que me pude inclinarse a sus engaños. Que yo la traje, es verdad, pero en un pecho bizarro, sin que permita lo amante, bien cabe lo cortesano. Yo la aborrezco de modo que... locura es afirmarlo, pues cuando vos me escucháis, no tengo objeto más alto ¹⁴⁴ .	1475 1480 1485
DOÑA MENCÍA:	¿Creeré yo locución tanta?	1490
DON SEBASTIÁN:	Mi corazón está dando muestras de su rendimiento.	
CRISTERNA:	¡Qué tierno, rendido y blando amante! ¡Ah, traidor aleve! ¹⁴⁵	

142 Nota de maquinaria: "Se previenen los vuelos".

143 Suprimidas las cuatro últimas intervenciones para la representación.

144 Suprimidos los últimos 8 versos.

INÉS:	¿Pues vesle tan mojigato? Lléveme Dios, si le creo.	1495
POLILLA:	Bien harás, que estos muchachos, a las damas cada día estrenan como zapatos.	
DOÑA MENCÍA:	Ya que advierto tal fineza, omita los entusiasmos de mi cólera.	1500
POLILLA:	Esta culta, ¿habla en griego, o en polaco?	
DON SEBASTIÁN:	¿En qué conoceré yo que está ya más serenado vuestro cielo?	1505
DOÑA MENCÍA:	Con que yo lo afirmo y lo digo, dándoos, los brazos en recompensa. ¹⁴⁶	

Al irse a abrazar, sale por el escotillón CRISTERNA y se pone en medio. [folio 68]

CRISTERNA:	¿Cómo es eso de los brazos?	
DON SEBASTIÁN:	¡Raro asombro!	
DOÑA MENCÍA:	¡Espanto fiero!	1510
INÉS:	¡Fuerte susto!	
POLILLA:	¡Caso raro!	
DOÑA MENCÍA:	Aleve, ¿cómo te atreves aquí a venir, cuando...?	
CRISTERNA :	A espacio, señora, no tantas voces. ¿Queréis que os esté mirando decir tiernos cariñitos, y escuchar yo mis agravios? ¡Buena cachaza, por cierto! Pero cuando un traidor hallo que me ofende y me aborrece, como confiesa, ¿a qué aguardo que no doy sus esperanzas al viento? Falso, tirano...	1515 1520
DON SEBASTIÁN:	¿Qué intentas, cruel?	
CRISTERNA:	Que ya que al aire mi amor has dado, yo le dé en ti, pues tú has sido	1525

145 Nota de maquinaria: "Húndese por bastidores la dama y va a salir por el escotillón de en medio".

146 Nota de maquinaria: "Sale del escotillón de en medio".

donde le depositaron
mis cariños.

*Vuelan DON SEBASTIÁN y CRISTERNA.*¹⁴⁷

DOÑA MENCÍA:	¡Qué crueldad!	
INÉS:	¡Madre de Dios y qué salto tan ligero!	
POLILLA:	¿Dónde iría a parar, a Argel, o al Cairo?	1530
DOÑA MENCÍA:	Tirana...	
CRISTERNA:	Nada me digas, si no quieres que otro tanto haga contigo, y advierte que con lo que estoy amando yo, no me des celos tú, porque soy un susto, un pasmo, un horror, una fiereza, terribilidad, y estrago, que respiro incendios, furias, ansias, venganzas, y rayos.	1535
	(Vase.)	1540
POLILLA:	¿Ésta es mujer, o tarasca?	
INÉS:	¡Fuego de Dios, y qué rasgos!	
DOÑA MENCÍA:	Exterrta lo que he visto me deja, (¡ay de mí!) Inés, vamos.	(Vase.) 1545
INÉS:	Yo voy a beber un poco, que el susto, de largo a largo, me coge de rabo a oreja.	(Vase.)
POLILLA:	Buscaré, si es que le hallo, un caldero y un hisopo, y vendré a aspergear el cuarto. ¹⁴⁸	(Vase.) ¹⁴⁹ 1550

*Salen DON ÍÑIGO, JUAN CHAMORRO*¹⁵⁰, *DON FACUNDO, DOÑA PAULA y MANUELA.*

DOÑA PAULA:	¿Cómo, señor Don Facundo, vuestra hermana se detiene tanto, que de ella mi amor quejoso esté, pues no puede olvidar mi voluntad	1555
-------------	---	------

147 En el original aparece: “Vuela Don Sebastián”, tachado después y sustituido para la representación por: “Vuelan galán y dama”.

148 Sustituido en otra letra por: “Y a mí desde oreja a rabo / voy a burlar un alcalde / aunque me lleve los diablos”.

149 Anotación de maquinaria: “Se abre el foro y se ve la mampara”. (Toda la escena siguiente está tachada, así que es parte de la siguiente.)

150 La acotación dice que salen Don Íñigo y Juan Chamorro, pero del diálogo se desprende que no están.

su trato?

DON FACUNDO: Aquestas corteses,
favorables expresiones,
mi amor, señora, agradece
por mi hermana. No podrá 1560
tardar, que atenta a las leyes
de vuestro cortés agrado,
no es fácil que le desprecie.

DOÑA PAULA: Y vos, ¿cómo estáis? [folio 69]

DON FACUNDO: No puedo
decir, señora, que alegre, 1565
porque mis melancolías,
a más cada instante crecen.
(¡Ay, Cristerna! ¡Ni la ausencia (Aparte.)
hacer que te olvide puede!)

MANUELA: Señora, Doña Mencía 1570
y Inés, presurosas vienen.

DOÑA PAULA: Iremos a esotra pieza.

Sale TORIBIO.

TORIBIO: Ya a esotru quartu de enfrente
han idu a dejar llus mantus
y ya salen.

Salen DOÑA MENCÍA e INÉS.

DOÑA MENCÍA: Cuando llegue 1575
a notar que en lo interior,
Paulita, no estás doliente,
me doy parabienes yo.

DOÑA PAULA: Y yo me doy parabienes,
de que tu suma belleza, 1580
en tu discreción se aumente.

DOÑA MENCÍA: ¿Dónde está tu abuelo?

DOÑA PAULA: Ahora
ha llegado nuestro huésped,
llamado de su merced,
y porque aquí quehacer tienen, 1585
perdonarás que pasemos
a otra estancia, porque quede
desocupada esta sala.

DOÑA MENCÍA: Me constituyo obediente,
a tan preceptivos cargos. 1590

DON FACUNDO: Pues par¹⁵¹ que a estorbar no llegue
nuestra tardanza, señoras,
vamos.

DOÑA PAULA: Ya mi fe obedece.

TORIBIO: You sigu de aquella luna
las menguantes y crecientes. 1595

Vanse los tres, y TORIBIO.

MANUELA: ¿Inés mía?

INÉS: ¿Mi Manuela?

MANUELA: Muy pálida estás. ¿Qué tienes?

INÉS: Como chocolate crudo.

MANUELA: ¿Crudo?

INÉS: Sí. ¿Qué te estremeces?
¿Sabes tú lo que es zamparse
un bollo como un zoquete? 1600

MANUELA: ¿Ha vuelto Cristerna?

INÉS: Ay,
amiga, si tú supieses
lo que hizo... pero allá dentro
te lo diré brevemente. 1605
Ven, pues.

MANUELA: Tras ti voy, Inés,
porque allí mi señor viene
con el escribano.¹⁵² (Vanse.)

Salen JUAN CHAMORRO, DON ÍÑIGO, y POLILLA.

DON ÍÑIGO: Ya
que acá, Juan Chamorro, os tiene
mi amor, prosiguiendo iremos 1610
en ver aquellos papeles
en que insertos van los autos
que contra la maga aleve
van formados. Y pues vino
Polilla, como obediente 1615
criado, a dar cuenta de
lo que a su amo le sucede,
podrá ayudarnos también,
extendiendo claramente
cuanto le fuereis dictando. 1620

151 Así en MSS. De este modo se conserva la medida de 8 sílabas del verso.

152 Toda la escena anterior, desde el verso 1552, como señalamos en la nota 138, está suprimida.

POLILLA: Señor, aunque ha sido siempre
mi letra de mayorazgo,
que ni aún el mismo la entiende [folio 70]
que la escribe, por vengarme
de sus infamias, pretende 1625
servirte mi voluntad.

JUAN CHAMORRO: Pues así Dios me remedie,
que estoy rabiando por verla
con mitra, y con perendengues.

DON ÍÑIGO: Ahora bien, Juan, arrimad 1630
al frontis de ese bufete

*Ha de haber una mampara, que entre el hueco de ella y de la mesa pueda caber una silla; y otros
taburetes que servirán a su tiempo.*¹⁵³

una silla y vamos viendo
cuanto hasta el caso presente
hay escrito.

JUAN CHAMORRO: ¿Para qué?
Si de todo constar debe 1635
un embrollo de embelecos,
y diabluras tan solemnes,
que más que gustan, enfadan.

Si no, dígallo mi vientre,
cuando a puras melecinas 1640
le hicieron desván de duendes,
que todo es ruido, aire, y viento.¹⁵⁴

DON ÍÑIGO: Y añadid, si os pareciere,
lo que Polilla me ha dicho.

JUAN CHAMORRO: ¿Qué es?

POLILLA: Que estando afablemente 1645
mi amo con Doña Mencía,
(que en honesto amor la quiere)
entró la maga maldita,
y a manera de un cohete,
se le llevó en cuerpo y alma, 1650
como si mi señor fuese
cuerpo de sastre rapante.

JUAN CHAMORRO: ¡Habrà maga más solemne!
Ahora bien, no nos andemos
con más dimes y diretes. 1655
Yo he visto ya en Melgarejo¹⁵⁵

153 Esta acotación está tachada en el manuscrito.

154 Suprimidos los cuatro últimos versos para la representación.

155 Testimonio de Melgarejo, escrito por Juan de Melgarejo en 1582. Documento del siglo XVI que constituye una fuente primaria para la historia de Puerto Rico. Describe la administración política y judicial: el gobierno de las

todo el suceso, in especie,
y así, allí, como en la Curia
filípica¹⁵⁶, hallo que puede
esta causa sentenciarse, 1660
pues ella huyó como duende,
en rebeldía.

DON ÍÑIGO: Muy bien
decís¹⁵⁷.

Sale por la mampara CRISTERNA.

CRISTERNA: Y porque yo alegue
algo en mi descargo, bueno
será que me halle presente. 1665

JUAN CHAMORRO: (Pobre de mí, que está aquí. (Aparte.)
¿Dónde huiré?)

CRISTERNA: Ustedes se sienten,
señores, que yo no vengo
a estorbar, sino a ponerme
en su dominio.

POLILLA: (Maldita (Aparte.) 1670
sea el alma que te creyere.)

DON ÍÑIGO: (¿Se ha visto igual desvergüenza?) (Aparte.)

CRISTERNA: Vuestros temores se templen.

DON ÍÑIGO: Mas, ¿yo temo?

JUAN CHAMORRO: (¿Yo flaqueo? (Aparte.) 1675
¿Para cuándo son los dientes,
si ahora dientes no la nuestro?)

DON ÍÑIGO: Sentaos vos allí enfrente,
Juan Chamorro, y vos, sentaos
en aqueste taburete,
para que escribáis aquello 1680
que el secretario os dijere.

En la silla de el frontis, se sientan JUAN CHAMORRO, y en la del lado POLILLA. [folio 71]

ciudades y poblados, la administración de justicia, el régimen municipal y oficiales de la Real Hacienda.

156 Se refiere al tratado de derecho Curia filípica, de Juan de Hevia Bolaños, jurista español trasladado en América en 1588, donde publicó este texto y Laberinto de comercio terrestre y naval. El primer tomo de la Curia filípica lleva el siguiente subtítulo: dividido en cinco partes, donde se trata breve, y compendiosamente de los Juicios civiles, y criminales, eclesiásticos, y seculares, con lo que sobre ello está dispuesto por Derecho, y resoluciones de Doctores, útil para los Profesores de ambos Derechos, y Fueros, Jueces, Abogados, Escribanos, Procuradores, y otras personas. Esta obra, así como su tratado de derecho mercantil, tuvieron gran prestigio en la época y numerosas reediciones en el XVIII.

157 Señal de maquinaria: "+".

CRISTERNA:	¿Vos no os sentáis?		
DON ÍÑIGO:	No, que yo pasearme aquí gusto.		
CRISTERNA:	Y ese, ¿es miedo?		
DON ÍÑIGO:	Por desmentiros no más, haréis que me siente.	(<i>Siéntase.</i>)	1685
CRISTERNA:	Pues este sobra, yo aquí, y que ya que escuche mi muerte, ¹⁵⁸ óigala con conveniencia.	(<i>Siéntase.</i>)	
DON ÍÑIGO:	Extraño que se respete a la justicia tan poco, que vuesarced atropelle, osada, su ministerio.		1690
JUAN CHAMORRO:	Claro es, que es muy insolente y muy bellaco su estilo.		
CRISTERNA:	Mirad con piedad clemente, mi causa.		1695
POLILLA:	¿No es nada, con lo que la bruja se viene?		
CRISTERNA:	Seo bachiller, ucé escriba, pero no me bufonee, si no intenta el majadero algún susto, que le pese.		1700
JUAN CHAMORRO:	Señor, acábase aquesto. En una horca puesta quede y no lo andemos pensando.		
DON ÍÑIGO:	Lo miro, muy contingente.		1705
CRISTERNA:	Mucho rigor es.		
POLILLA:	No obstante, para que a otras escarmiente, quédense solo en doscientos azotes, si es que os parece.		
JUAN CHAMORRO:	¡Azotes! No, señor mío, que son tortas y molletes para éstas, penca y borrico. Reina mía, horca me fecit.		1710
CRISTERNA:	Ved, que es cruel rigor, señor Don Íñigo, y si no os mueve mi llanto, el que soy mujer, vuestra justa saña temple.		1715

¹⁵⁸ La "y " inicial está añadida con otra calidad de tinta, y añade una sílaba más. En ED, el verso es: "que ya que escuche mi muerte".

	Sola y nunca en tal me he visto.	
POLILLA:	Niña faltó, para hacerse la niña de Gómez Arias. ¹⁵⁹	1720
DON ÍÑIGO:	No tu llanto me conduele, que lágrimas de mujer, no deben mirar los jueces.	
POLILLA:	Azotes, penca, y borrico, y cése en esta especie.	1725
JUAN CHAMORRO:	Cordel, colgajo, escalera, saco, verdugo, y birrete, y no se menee porque, cuanto más se anda, peor huele.	
CRISTERNA:	¿No hay remedio?	
LOS TRES:	No hay remedio.	1730
CRISTERNA:	Pues en fe de que merece quien a otro un daño desea, que a él el mismo mal le llegue, lo que me deseáis os venga.	
LOS TRES:	¿De qué suerte? ¹⁶⁰	
CRISTERNA:	De esta suerte.	1735

De la silla en donde está JUAN CHAMORRO, se elevará una horca grande, en que quedará pendiente, y de la de POLILLA un burro disforme, a que le acompañe una figura, con pencas¹⁶¹, como en acción de azotado.

	Ved, señor Corregidor, castigo que os escarmiente en los otros, pues quien hace con ellos lo que se advierte, con vos, si insistís, hará quizá cosas más crueles. Bien que por ahora, es razón que mi modestia os respete. ¹⁶² (Ocultándome, he de ver cómo el terror los suspende.)	[folio 72]	
			1740
		(Aparte.) (Ocúltase.)	1745
DON ÍÑIGO:	De asustado, todo el cuerpo me tiembla, y se me estremece.		
JUAN CHAMORRO:	¿No hay quien me ampare, señores? Que este cordel se me mete,		

159 Hay varias comedias del mismo título. Una de Tirso de Molina, publicada en 1614, en la que se cuenta la historia de una jovencita seducida y vendida después como esclava, otra de Calderón, editada en 1672 en la Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca", inspirada en la anterior.

160 Anotación de maquinaria: "+ aquí horca".

161 RAE: Penca: Tira de cuero o vaqueta con que el verdugo azotaba a los delincuentes.

162 Suprimidos los últimos 6 versos.

por la nuez.

POLILLA: Verdugo infame, 1750
no des golpes tan crueles.
¿Quién, cielos, hasta ahora ha visto,
por lo que a mí me sucede,
que el delito del culpado,
lo padezca el inocente?¹⁶³ 1755

LOS DOS: Señores, piedad.

Salen DON FACUNDO, DOÑA MENCÍA, DOÑA PAULA, INÉS, MANUELA y TORIBIO.

TODOS: ¿Qué es esto?

JUAN CHAMORRO: Si son cristianos ustedes,
¡por Jesús el Nazareno,¹⁶⁴
quítenme, aunque me despiernen!

POLILLA: ¿No hay quien a este burro (así 1760
Dios en Argel se lo premie)
le haga huir, y al que solfea,
compás tan malo le temple?

TORIBIO: Doyle a demo, asnu tan duro,
que a quien le monta le duele.¹⁶⁵ 1765

DOÑA MENCÍA: ¿Qué patíbulo tan bajo
es éste, cielos clementes?

JUAN CHAMORRO: ¿Bajo? Póngase usted aquí,
y diga qué le parece.

INÉS: Qué bravo colgajo hace, 1770
Juan Chamorro, de la Ene.

MANUELA: Pues Polilla, ¿no pudiera
campar, según le ennoblece
el palafrén?¹⁶⁶

DOÑA PAULA: ¿Qué habrá sido
esto?

DON FACUNDO: ¿Qué estrella inclemente 1775
domina aquí? ¡Santos cielos!

CRISTERNA: Pues, dudan todos, y temen, (Al paño.)
baste para chasco, y todo
desaparezca.¹⁶⁷

Desaparezca horca, y lo demás.

163 Suprimidos los últimos 4 versos.
164 Tachado el verso y sustituido por: "por su mayor devoción".
165 Suprimidas las dos últimas intervenciones.
166 Suprimidas las dos últimas intervenciones.
167 Señal de maquinaria: "+".

DON ÍÑIGO:	Cruelles hados, ¿qué miran mis ojos? ¿Dónde huyó esta ingrata aleve?	1780
DOÑA PAULA:	Abuelo, ¿qué es esto? Hablad. ¹⁶⁸	
DON FACUNDO:	Don Íñigo, ¿qué os sucede?	folio 73
DON ÍÑIGO:	¿Qué se yo? Porque es tan raro el caso, y de tal especie, que no es mucho que turbado, con las razones no acierte. Vamos, Juan Chamorro. ¹⁶⁹	1785
JUAN CHAMORRO:	Vamos. Yo, cielos, ¿por perendengue de la horca? Ni aún el verdugo faltó, porque me solfee, pues también sobre mis hombros, mi apellido se sostiene.	1790 (<i>Vanse.</i>)
POLILLA:	No más cuentos con la bruja, mas que el demonio la lleve.	(<i>Vase.</i>) 1795
DON FACUNDO:	Según asombros tan grandes, yo no sé qué me sospeche de este caso.	(<i>Vase.</i>)
DOÑA MENCÍA:	Claudicante el discurso, me entorpece la animación.	(<i>Vase.</i>)
DOÑA PAULA:	¿Quién, Inés, a mi abuelo pondría en este cuidado?	1800
INÉS:	El diablo lo sabe.	(<i>Vanse.</i>)
MANUELA:	Pues aunque en burla se quede, y no haya pasado a más, fuerte chasco ha sido este.	(<i>Vase.</i>) 1805
TORIBIO:	Aunque me dejen ¹⁷⁰ el pustreiro a mí, no impurta, que como acá adreidamente me estoy you connigu mesmu, rascogitandu mis bienes, no es mucho (¡ay pichona mía!) que ni aún de cumer me acuerde. ¹⁷¹	1810 (<i>Vase.</i>)

168 Anotación de maquinaria: "Se echa el foro". Abarca esta intervención y la anterior de Don Íñigo.

169 Anotación de maquinaria: "+ foro se cierra. Y se previenen la cortina, para cuando se ve Doña Mencía, y detrás se va puniendo (sic) todo el monte, para salón regio".

170 Sobreescrito con otra calidad de tinta "dejen", quedando el verso de 5 sílabas. No se distingue la palabra anterior, que tal vez completara las 8 sílabas.

171 Tachada la intervención de Toribio.

CRISTERNA: Buenos van. Pero, pues es
objeto a mis altiveces
esta mansión, en que tengo 1815
a ese ingrato en un retrete
que a esta pieza está vecino,
por si ya sus esquivaces
se han templado, traerle quiero,
y en ficciones aparentes, 1820
disuadirle de su amor,
que pues mi astucia le ofrece
a aquel rústico disfraces
que a él maten, y a mí me venguen,
por si ocasionan los celos 1825
lo que el agrado no puede,
ponerle quiero a la vista [folio 74]
sus celos, y mis deleites.
¿Don Sebastián?

Sale DON SEBASTIÁN.

DON SEBASTIÁN: ¿Qué me mandas?
Que aunque tan ingrata eres 1830
para mí, que toda el alma
te abomina, y aborrece,
intento que a lo quejoso
no se ponga lo obediente.

CRISTERNA: Que sepas a quién adoras, 1835
cuando a quien amas, te ofende
con un objeto tan vil,
tan ruin y tan indecente,
que amándole a él por quién es,
te desprecia a ti dos veces. 1840

DON SEBASTIÁN: Si es aviso tuyo, es falso,
pues toda falsedad eres.

CRISTERNA: ¿Y si tú lo ves?

DON SEBASTIÁN: Mis ojos
como tú los aconsejes,
no pueden decir verdad. 1845

CRISTERNA: No obstante, allí verlo puedes.¹⁷²
Míralo tú y después dime
si lo que miras no crees.

Salen TORIBIO de golilla, y DOÑA MENCÍA.

172 Anotación de maquinaria, tachada: "+ cuando se vea los dos. Ábrese el foro y se ve gallego y Doña Mencía".

TORIBIO:	Ya, madama, (¡lo que es ser galán airoso y valiente un mozo, que ya rendida mi bizarría la tiene!) que vuestro divino cielo me permite que me acerque en donde rutilan juntos tantos soles, dadme el breve signáculo de la mano, para que cortés la aprecie.	1850 1855
DOÑA MENCÍA:	Para tan magno favor, temprano es.	
TORIBIO:	Fuera esquivaces, que si es magno, con un dedo que me deis adredemente me contento, y será parvo el favor que os mereciere.	1860
DOÑA MENCÍA:	¿No basta oír que os estimo?	1865
TORIBIO:	Yo os quiero medianamente.	
DOÑA MENCÍA:	Mísero sois, ¿y no más?	
DON SEBASTIÁN:	Cielos, ¿si ser verdad puede lo que miro? ¿Aquél no es el traidor objeto aleve que vi en casa de mi dama? ¿Cómo este agravio consiente mi valor?	1870
TORIBIO:	¿Mísero yo, señora? En vano lo teme vuestra pomposidad, porque esas flechas reverentes, que diez hermosos puñales de puro cristal parecen, me tienen el corazón tan aquél, tan de esta suerte, y tan qué me sé yo cómo, que instándome a que no espere, me estimulan a que tome yo, lo que darme no quieren, pues cualquier burro se arroja si hay cebada, en el pesebre, y así...	1875 1880 1885
	(Va a cogerla la mano.)	
DON SEBASTIÁN:	Detente villano.	
CRISTERNA:	¿Dónde vas?	
DON SEBASTIÁN:	A darle muerte.	
CRISTERNA:	Mira...	folio 75

DON SEBASTIÁN: Ya no miro nada.

CRISTERNA: Que...

DON SEBASTIÁN: Sin razón me detienes. 1890

CRISTERNA: Pues lo que propio es del viento,
el viento esta vez se lleve.

Desaparecen cerrándose el foro.

DON SEBASTIÁN: Morid, tiranos.¹⁷³ Mas, cielos,
¿qué es esto que me sucede?
¿Dónde están? Tú eres, infame,
quien toda la culpa tienes,
y pues no tengo otro modo
de vengar tus altiveces
vanas, infieles, y fieras,¹⁷⁴
que el que un juez te las modere,
aunque parezca delito
en mí, sea yo el que te entregue.
¡Don Íñigo, Don Facundo!
¡Venid, pues!

CRISTERNA: La voz suspende.

DON SEBASTIÁN: ¡Aquí está Cristerna!

1895

1900

Salen DON ÍÑIGO, DON FACUNDO y JUAN CHAMORRO y alguaciles.

TODOS: ¿Quién
da voces? 1905

CRISTERNA: (Pues se suspenden,
y en su misma casa se hallan,
a castigarlos se aliente
mi sagacidad, mudando
en bosque inculto ese albergue,
donde... mas ya se verá.)
Si están tan fieros ustedes,
y prenderme solicitan,
alcánceme el que pudiere. (Aparte.)

DON ÍÑIGO: Seguidla, que hasta lograr
o su prisión o su muerte,
no he de cesar. 1910

JUAN CHAMORRO: Id tras ella,
vosotros, pues sois lebreles
de toda racional caza. (Vase.) 1915

173 Anotación de maquinaria: “+ ciérrase el foro”, tachada y sustituida por “desentrampillar”.

174 Anotación de maquinaria tachada: “se previe[ne]”.

ALGUACIL¹⁷⁵: Cercad, porque no se ausente,
la casa. 1920

DON FACUNDO: ¡Ay, Cristerna bella!
En vano mi aliento puede
ejecutar desacatos
contra ti, aunque me aborreces. (Vase.)

DENTRO¹⁷⁶: ¡Recorred toda la casa! 1925

OTROS¹⁷⁷: ¡No la dejéis escapar!

Bosque, y sale CRISTERNA.

CRISTERNA: Según es su confusión,
a este sitio han de llegar
y no han de pasar de aquí,
que aquí un asombro verán 1930
en que mi ciencia acrediten.
Y así, para deslumbrar
sus lince ojos, peñascos
pueblen esa cavidad
y brutas peñas la ocupen,¹⁷⁸ 1935

Se cubrirá de peñascos, todo el foro, imitando una fragosidad grande; y salen los soldados que parecieren, con vestidos horrorosos, y alabardas, como en acción de hacer centinela.

sirviendo a mi vanidad
espíritus que acrediten
lo aparente y lo falaz.
Veamos si mi excelsitud
temen. Vosotros que estáis 1940
a mis órdenes, a quien
llegue este sitio a pisar,
examinad, antes que [folio 76]
pueda verme.

SOLDADOS: Bien está.

CRISTERNA: Huya de aquí, pues sus voces 1945
dicen en acento igual.

OTROS DENTRO: ¡Todo se examine!

OTROS: ¡Nada
se nos quede por mirar!

Salen ahora DON ÍÑIGO y JUAN CHAMORRO.

175 Añadido: "1º".
176 Añadido: "2º".
177 Añadido: "1º".
178 Anotación de maquinaria: "+ Silbo todo bosque y peñascos".

DON ÍÑIGO:	Por aquí... Pero, ¿qué veo? ¡Ciego mi discurso está!	1950
JUAN CHAMORRO:	¿Qué selva es ésta, que nunca he visto yo en la ciudad?	
DON ÍÑIGO:	(La maga anda por aquí.)	(<i>Aparte.</i>)
JUAN CHAMORRO:	Creciendo mis miedos van. Decidme, ¿es posible que nos pudimos alejar tanto de casa, que encuentre nuestro asombro un horror tal, no habiendo dado diez solos pasos de la sala a acá?	1955 1960
DON ÍÑIGO:	¿Qué me preguntáis, si yo cada instante dudo más?	
JUAN CHAMORRO:	Pues, señor Corregidor, si es que va a decir verdad, yo no entiendo alicantinas, afufolas, ¹⁷⁹ pián, pián, que no es para cada día el verdugo, y el dogal, y andar tras esta mujer es porfiar, y cantar mal.	1965 1970
DON ÍÑIGO:	¿Qué decís? Vuestro valor, Juan Chamorro, ¿dónde está? Allí hay soldados, venid a informarnos.	
SOLDADO 1º:	¿Quién va allá?	
SOLDADO 2º:	¿Diga el nombre?	
JUAN CHAMORRO:	¿Le parece, que le sé yo? (¡Qué infernal gente! ¿Si esto es la Noruega?)	1975 (<i>Aparte.</i>)
SOLDADO 1º:	¿Creo que medroso está?	
JUAN CHAMORRO:	Lo que basta, señor mío.	
SOLDADO 2º:	¿Para qué?	
JUAN CHAMORRO:	Para oler mal.	1980
DON ÍÑIGO:	Decidme, ¿qué sitio es éste, caballero, a que jamás he llegado?	
JUAN CHAMORRO:	Yo tampoco, aunque he sido sacristán.	

179 Afufarlas: huir, desaparecer. (RAE)

SOLDADO 1º:	Este sitio, a quien el sol apenas visto le ha, frondoso bosque es de Astolfá, princesa del Paraguay, a donde suele venir muchas veces a cazar.	1985 1990
JUAN CHAMORRO:	¿Del Paraguay? ¿Si este reino el mapa acaso tendrá?	
DON ÍÑIGO:	Pues ya que acá hemos llegado, si nos permitís mirar sus delicias, pagaremos con una fiel voluntad vuestro agasajo.	1995
SOLDADO 1º:	Id, señores, norabuena.	
SOLDADO 2º:	Mas mirad que a cuanto viereis, calléis, si no queréis acabar al golpe de esta alabarda.	2000
JUAN CHAMORRO:	No hablaré más que un costal ¹⁸⁰ .	[folio 77]

Ha de haber una grieta, y al entrar por ella, se corren los peñascos, y se verá CRISTERNA en un gabinete de cristales, y en dos tramoyas dos ninfas, componiendo de todo la más hermosa vista que sea posible, y vuelven a salir los dos.

	Digo, ¿no veis que hermosura?	
DON ÍÑIGO:	¡Qué salón tan celestial!	
JUAN CHAMORRO:	Allí diviso en un trono una mujer, mas me da tanto reflejo en los ojos, de luz y de claridad, que no diviso quién es.	2005
DON ÍÑIGO:	La gran princesa será. Callad, por si averiguamos qué paraje es éste.	2010
CRISTERNA:	Ya que permito que me vean en trono de majestad, los que por prenderme vienen en mi busca con afán, porque vean que no temo sus amenazas, cantad.	2015
NINFAS:	La hermosa serrana,	

180 Anotación de maquinaria: “+ Silbo todo el teatro salón, y se oculta bosque. Y los dos carros”.

	divina beldad, que ciencia profesa sobrenatural, triunfe, reine, venza, y viva, pues sabe su voluntad triunfar, vivir, vencer, reinar.	2020 2025
NINFA 1ª:	Los montes la ofrezcan mansión en que están. En fe de sus soles, las luces demás.	
NINFA 2ª:	Tributen las peñas a tanta deidad, palacio lustroso de hermoso cristal.	2030
DÚO:	Triunfe, reine, venza y viva, pues sabe su voluntad triunfar, vivir, vencer, reinar. ¹⁸¹	2035
JUAN CHAMORRO:	¿No veis la maga, señor? Maldita de Barrabás, ya te conozco. Anda, que algún día lo verás.	2040
DON ÍÑIGO:	Infel, teme de mi justa saña, que me he de vengar.	
CRISTERNA:	Ah, señor Corregidor, Juan Chamorro, ¿cómo os va? Bien mi desvelo en querer festejaros, me pagáis.	2045
LOS DOS:	¿Qué desvelo, infame?	
CRISTERNA:	Ser tan cortes mi urbanidad, que un agravio os paga con un obsequio. Y porque veáis que aún lo más querido vuestro, y más guardado, no está exento de mí, pues todo es poco a mi vanidad, ved si conocéis en estas que cortejándome están, quién son ellas, y quién yo, pues con festivo solaz ¹⁸² en mi aplauso dice el eco dulce de su suavidad.	2050 2055 2060

181 Suprimidas las tres últimas intervenciones.

182 Añadido: “representando a Calipso / y Venus, sacra deidad, / en busca del rapaz niño, / dulce hechizo celestial,”

Salen DOÑA MENCÍA, y DOÑA PAULA con hachas, cada una por su parte.

DOÑA PAULA:	Bella, refulgente antorcha...	(Canta.)	
DOÑA MENCÍA:	Clara estrella artificial...	(Canta.)	
DOÑA PAULA:	... que del firmamento...	(Canta.)	
DOÑA MENCÍA:	... que del pavimento...	(Canta.)	
LAS DOS:	... eres brillante y luciente volcán.	(Canta.)	2065
DOÑA PAULA:	Arde, luce...	(Canta.)	
DOÑA MENCÍA:	Alumbra, brilla...	(Canta.)	
LAS DOS:	... pues puede tu actividad, en honor de Cristerna divina, alumbrar, y lucir, arder y brillar ¹⁸³ .	(Canta.) (Vanse.)	
CRISTERNA:	Seo secretario, ah, señor Don Íñigo, ¿queréis más?	[folio 78]	2070
JUAN CHAMORRO:	¿Cómo esto consiento y no me muero aquí de pesar?		
DON ÍÑIGO:	Infame, ¿el honor me hieres? ¿No ha encontrado tu crueldad menos martirio, traidora?		2075
SOLDADOS:	Si se mueven, morirán.		
DON ÍÑIGO:	Aguarda, aleve.		
JUAN CHAMORRO:	Traidora, espera.		
DON SEBASTIÁN:	Aquí el ruido está.	(Dentro.)	
DON FACUNDO:	Echad la puerta en el suelo, no suceda otro desmán.	(Dentro.)	2080

Salen DON SEBASTIÁN, DON FACUNDO, POLILLA, DOÑA MENCÍA, DOÑA PAULA e INÉS.

DON SEBASTIÁN:	¡Válgame Dios! ¹⁸⁴
CRISTERNA:	Huya todo, ¹⁸⁵ al nombre de la deidad.

Húndense los soldados, y cierran el foro, quedándose el teatro de salón.

JUAN CHAMORRO:	¿Qué se hizo el palacio?
DON FACUNDO:	¿Qué palacio?

183 Todo el dúo tachado y anotación del propio autor: "El dúo de aquí está en casa del autor".

184 Tachado y sustituido por "Jesús me valga".

185 Anotación de maquinaria: "+ Silbo. Todo se desvanece se cierra con foro de salón".

JUAN CHAMORRO:	El del Paraguay.	2085
POLILLA:	Sin duda que Juan Chamorro, ha bebido un poco más.	
DON ÍÑIGO:	Sin mí estoy.	
DOÑA MENCIA:	¿Qué causa puede suspenderos?	
DON SEBASTIÁN:	Nuestro afán esperando estaba, a fin de ir con vos a aprisionar esa traidora.	2090
¿?	[.....izo].	
¿?	[.....no es ésta?]	
¿?	[.....]	
¿?	[.....lido un instante?] ¹⁸⁶	
DOÑA PAULA:	Abuelo, ¿qué causa hay para este asombro?	2095
DON ÍÑIGO:	Dejadme. Todas las puertas tomad, no se escape, que pues dentro se oculta, he de procurar prenderla.	
DON SEBASTIÁN:	Todos, señor, te iremos a acompañar.	2100
UNOS:	¡A seguirla!	(<i>Vanse.</i>)
OTROS:	¡A sorprenderla!	(<i>Vanse.</i>)
DON ÍÑIGO:	¿Quién a ser te trajo acá, asombro de Salamanca, maga mujer infernal? ¹⁸⁷	2105

JORNADA TERCERA¹⁸⁸

[folio 80]

186 La hoja está rota en una esquina y no se leen 4 líneas, que corresponden a un número impar de versos, por la rima asonante en -a del romance en el verso en que nos encontramos. Ajustamos las 4 líneas a 3 versos, ya que es lo más probable que falte.

187 Rúbrica del autor.

188 Al finalizar la jornada segunda, en el folio 79, aparecen añadidos estos versos, sobre otro tipo de papel:

MENCIA:	Ya se acercan mis venturas.	(<i>Vase.</i>)
DON FACUNDO:	Ya llegan mis esperanzas.	
JUAN CH.:	Ya estamos libres de brujas.	
DON ÍÑIGO:	Ya mis cuidados se acaban.	
DON SEB.:	Ya mi amor, llegó a su colmo.	
POLILLA:	Ya no hay diablos en la parva.	
TODOS:	Y pues me han dejado a solas, buenas tardes, camaradas.	(<i>Vase.</i>)

*Salen INÉS, y POLILLA*¹⁸⁹.

POLILLA:	¿Qué hace mi amo, Inés?	
INÉS:	Está tratando de noche y día con mi ama Doña Mencía de su amor, que como ya con Don Facundo ha llegado a declararse también, porque esto puede ser bien de todos, han ajustado el casamiento, y confieso, según con calor se mueve, que se casarán en breve.	2110 2115
POLILLA:	Ya he sabido yo algo de eso, pues que en la boda imbuido, en virtud de sus deseos, ha arrimado los manteos, y de gala se ha vestido. Mas la crítica, ¿tan tierna a consorcio se acomoda?	2120
INÉS:	Rabiando está por la boda, aunque la asusta Cristerna.	2125
POLILLA:	¿Pues qué miedo ha de tener a esa bruja, si ya está presa?	
INÉS:	Impedirlo podrá.	
POLILLA:	Pues, ¿cómo se ha de oponer?	
INÉS:	¡Que llegues a dudar tanto! ¿No ves que su saña fiera saca de la faldriquera, como un pañuelo, un encanto?	2130
POLILLA:	Y a mí, ¿con esas cosillas te vienes? Calla tu pico, que pienso que en el borrico tengo al aire las costillas. Mucho (si su engaño entablo) sabe.	2135
INÉS:	No es la niña lega; una bruja, si se ceba	2140

Como se verá en la tercera jornada, estos versos corresponden al final de una escena de ED. Además, por detrás, la siguiente nota: "Amigo Agustín: [...]" (Copiada ya en apartado relativo al autor.)

	en el brujo, es más que el diablo.	
POLILLA:	¿En qué la razón está?	
INÉS:	En que si llega a querer, suele hacer una mujer lo que el demonio no hará.	2145
POLILLA:	Son extremos, con exceso, Todas. Mas Inés, ¿por qué, di, si lo alcanza tu fe, Toribio está también preso?	
INÉS:	Eso es muy largo, Polilla, mas juzgo, según infiero, que le pegó lo hechicero Cristerna, en una cintilla.	2150
	A mi ama una vez burló, porque aquel disfraz le entabla fingir forma y mudar habla, con que el bruto presumió que ya estaba adelantado, y una vez al pobre mozo, descubriéndole su embozo le pillaron embozado.	2155 2160
POLILLA:	¿Y está en calabozo?	
INÉS:	No, que como la prendió aquí Don Íñigo, tuvo en sí tal piedad, que la dejó en un cuarto en casa, en fe de amansar su desaliño furioso con el cariño, pues como añadió lo de quitar el juicio a la nieta del señor Corregidor, con halago y con amor, Don Íñigo la respeta.	2165
	Juan Chamorro la consuela, por si con esto da indicio, de volver a Paula el juicio.	[folio 81] 2175
POLILLA:	Jesús, ¡qué endiablada tela ha fraguado la madama! Mas tú, que no poco asomo tienes de hechicera, ¿cómo no has entrado en esa trama siquiera por enseñarte?	2180
INÉS:	No es tan dichosa mi estrella, mas prometo entrar en ella...	
POLILLA:	¿Dónde?	

INÉS:	En la segunda parte.	2185
POLILLA:	¡Son deseos peregrinos! Pero el poeta, a ese cuento, ¿sabes tú si tiene intento de escribir más desatinos? Porque potaje tan fino, a cajón desastre anhela.	2190
INÉS:	Es verdad, mas le consuela con que no es él el primero que mezcla justo o injusto, variedad, pues ya es medida dar con salsa la comida cuando está estragado el gusto. Ésta es, pues, de sus mentiras, la primer obra, y infiero que un mal sastre, y que es primero, es preciso que haga tiras. Pero estas cosas a mí, ¿qué me importan? Nada, a fe. Voyme, Polilla, porque los amos vienen allí.	2195 2200 2205
POLILLA:	Don Íñigo se avecina con ellos, y Juan Chamorro.	
INÉS:	Quédate tú, que yo corro como galgo, a la cocina.	(Vase.)
POLILLA:	Allá no mal van tus tratos, pues eres, aunque te pesa, a la margen de una artesa la sirena de los platos.	2210

Salen DON ÍÑIGO, DON FACUNDO, DON SEBASTIÁN, JUAN CHAMORRO y DOÑA MENCÍA.

DON ÍÑIGO:	Dejadme llorar, señores.	
DON SEBASTIÁN:	Señor Don Íñigo, basta, que en un generoso pecho nunca lugar las desgracias tienen, pues sabe vencerlas quien constante las ultraja.	2215
DON FACUNDO:	Y más cuando está segura quien de tus penas es causa.	2220
DOÑA MENCÍA:	Ved, si lentamente puede ejecución miscelánea de suavidad y adustez dirimir, señor, las ansias de mi energúmena amiga.	2225

POLILLA:	¿Acaso está endemoniada?		
DOÑA MENCÍA:	No, pero si está demente, bastante abstracción es.		
JUAN CHAMORRO:	Malas pascuas me dé Dios, amén, y lleve el diablo mi alma, si no la pusiera yo, en la picota más alta con las patas hacia arriba, un látigo, que adobara el finis terre, y san Juan. Seo Don Facundo, la caja.		2230 2235
DON ÍÑIGO:	No hay consuelo para mí. ¡Ay, Paulita! ¡Ay, prenda amada, vivo retrato de aquella que en las eternas moradas yace, mi hija, y madre tuya! Con razón te idolatraba, porque de tu misma abuela sacaste viveza y gracia, chiste, y cuanto a aqueste viejo joven contento la daba. ¡Ay, malograda puericia!	[folio 82]	2240 2245
DON FACUNDO:	Mejor es ver si se alcanza, por bien, la restauración de su salud.		2250
DON SEBASTIÁN:	No es extraña proposición, que el halago más que no el rigor restaura, con gente de tal ralea.		
JUAN CHAMORRO:	Y que hombres que tienen barbas, tal digan. Andad, que sois, ya lo he dicho, unos panarras.		2255
DON SEBASTIÁN:	¿Por qué?		
JUAN CHAMORRO:	Porque yo lo digo.		
POLILLA:	(Concluye su salvajada.)	(Aparte.)	
JUAN CHAMORRO:	¿Pues hay más, como quien no quiere la cosa, que ahorcarla? Y si esto es mucho rigor, ¿no tiene esta ciudad plaza, leña ni lugar, y hacer un montón como una casa, y quemarla, voto a Dios, hasta que el demonio haya llevádosela, al paraíso de Mahoma y su canalla?		2260 2265

Pues al gallego, yo sé 2270
que si harto paño se halla,
ha de hacer humos, el tonto,
y si poco, a su garganta
he de ajustar una sogá 2275
semejante a la de marras,
cuando su ama me hizo echar
bendiciones con las patas.

POLILLA: ¿Qué diré yo, que me vi
con la solfa a las espaldas,
cuando me paseó en aquel 2280
caballo de orejas largas?

Sale asustada INÉS.

INÉS: ¡Señores, favor!
DOÑA MENCÍA: ¿Qué es esto?
DON FACUNDO: ¿Qué traes, Inés?
INÉS: Que se agarra...
(Cristo del Pardo bendito, (Aparte.)
que no puedo hablar palabra.) 2285

DON SEBASTIÁN: ¿Quién viene?
INÉS: Contra Manuela
viene hecha una tigre...

DOÑA MENCÍA: Acaba.
INÉS: ... Paulita, con su locura,
que saliéndose de casa,
porque Manuela la quiso 2290
detener, tanto la ultraja,
que... Pero, ¡ay, Dios, que entra aquí!

Sale DOÑA PAULA furiosa, y MANUELA.

MANUELA: Señores, ¿de aquestas garras
no hay quien me libre? ¡Ay!

DOÑA PAULA: ¡Ah, perra!
¡Muere a mis iras, tirana! 2295
Si sabes que yo soy Juno,
como quien no dice nada,
mujer de Jove Tonante,
madre de Apolo, y madrastra
de Mercurio, ¿por qué, infame, 2300
me ofendes con culpas tantas?
¿Tú, bergante, me das celos,
cuando en Ío, te finges vaca,

[folio 83]

	cuando en Dánae, lluvia de oro, y el pícaro que te engaita, creyendo que eres Europa, transformado en toro aguarda a que siendo él quien las lleva a mí me adornen sus armas? Pues no entiendo yo esos truecos, Europa, aunque seas Asia, muere.	2305 2310
MANUELA:	Señores, piedad, ¿no hay quien me defienda?	
DOÑA MENCÍA:	Paula, sosiégate.	
DON FACUNDO:	Oíd, señora.	
DON SEBASTIÁN:	Templaos, pues.	
JUAN CHAMORRO:	Niña, cachaza.	2315
DOÑA PAULA:	¿Niña? ¿Qué es eso de niña? Tengo ya más de seis cuartas.	
POLILLA:	Y según creces, bien puedes apostar con la Giralda.	
DON ÍÑIGO:	Hijo, repórtate, mira que duplicados me matan tu mal, y mis sentimientos.	2320
DOÑA PAULA:	¿Que me temple? ¿Soy guitarra? ¿Quién le mete al viejo en eso? ¿Ni quién a la remilgada la pide aquí que nos venga a echar su ochavito a espadas? ¿Pues al que ahorcó los manteos, quién diablos ahora le llama? Y dígame el barrigón del señor Don Sancho Panza, ¿le pido yo algo? Pues este Don Quijote de la Mancha, ¿qué quiere de mí? Cuidado, que si el juicio se encarama ha de haber una del diablo, como yo agarre la tranca.	(A DON ÍÑIGO.) (A DOÑA MENCÍA.) 2325 (A DON SEBASTIÁN.) (A DON FACUNDO.) 2330 (A JUAN CHAMORRO.) 2335
INÉS:	Temiendo estoy, si los ojos hacia esta parte desgaja.	
POLILLA:	Pobre chica. ¡Mire, el diablo, por dónde el hocico saca, que la quita el juicio, habiendo solo medio a darme en tantas!	2340
DOÑA PAULA:	Ea, pues, fuera de aquí.	

JUAN CHAMORRO:	(Dice bien; quiero llevarla el humor.) Vamos, señora Doña Juno, soberana, que yo soy Don Ganimedes.	(<i>Aparte.</i>)	2345
DOÑA PAULA:	Es verdad, no me acordaba, vos sois Ganimedes, pero ¿cómo mi paje se halla sirviéndome a mí la copa, con las melenas tan largas?		2350
JUAN CHAMORRO:	Como de aquel dulce néctar, que en el plato se derrama, tomo en la mano un cuartillo, y me humedezco la caspa.		2355
DOÑA PAULA:	¡Habrá tan gran desvergüenza! Pues, pajecillo, o canalla, ¿tú derramas la ambrosía, y en atusarte la gastas? ¿Qué más hicieras, si te peinaras a la romana? ¿El néctar derramas, perro? Pero, ¿a qué mi furia aguarda, que no me vengo, teniendo uñas, de injuria tamaña? Seo Ganimedes, morietur, en latín.		2360
JUAN CHAMORRO:	¡Ay, que me mata!	(<i>Agárrale.</i>)	
	Suelta, niña, que tus uñas son diez conchitas de plata, pero dura y puntiaguda, según con ellas me arañas.	[folio 84]	2370
INÉS:	Paulita, déjalo, en fin, que es un pobrecito.		
DOÑA PAULA:	Vaya, Inés, porque tú lo pides lo dejo yo.		2375
JUAN CHAMORRO:	¿Pues es brava fresca, después de arrancarme los cabellos de la cara? Esa clemencia, o demonio, en Argel podéis usarla. Vive Dios, que me ha molido.		2380
INÉS:	Paulita.		
DOÑA PAULA:	Inés ¿qué me mandas?		
DON ÍÑIGO:	Inés, pues a ti se humilla, de templar su furia trata.		2385

INÉS:	Así lo haré. Di, ¿qué tienes? ¿Qué te aflige, qué te espanta, que no estás en ti?	
DOÑA PAULA:	¡Ay, Inés! ¡Un volcán traigo en el alma! ¡Un fuego en el corazón! ¡Todo el pecho se me abrasa! (Con afectos furiosos.) ¿Qué pasión se ha introducido en mí, que en todo contraria, me yela, a un tiempo, y me quema? Y para mayores ansias, por los ojos sale parte del fuego de aquestas llamas. ¡Agua, que me abraso, cielos! Pero, ¿qué ha de hacer el agua, si para templar mi incendio, ni inmensos piélagos bastan? Huiré de aquí donde nunca se sepa de mí. Sagradas luces, tened piedad, puesto que una pasión ignorada, una rabia introducida, y una cólera bastarda me hacen prorrumpir en sustos, furias, pesares y ansias, diciendo al compás del duro, fatal dolor que me acaba: yo muero, (¡qué ira!) (Canta.) yo acabo, (qué rabia!) El pecho revienta de cólera y ansias, creciendo mi martirio, de no morir, en fe de pena tanta. (Vase.)	2390 2395 2400 2405 2410 2415
DON ÍÑIGO:	Seguidla todos. Señora, duélaos mi suma desgracia, para procurar mi alivio.	2420
DOÑA MENCIA:	Me tiene tan preocupada su demencia, que no puedo, de absorta, mover las plantas, pero solicitaré serviros. (Vase.)	
DON SEBASTIÁN:	A que se añadan nuestras diligencias, porque venza pasión tan tirana.	2425
DON FACUNDO:	Yo lo procuro, que ya mi pasión amortiguada, cuanto a Cristerna, no sé qué me inclina a Doña Paula	[folio 85] 2430

(Vanse los dos.)

2435

(Vase.)

(Vase.)

2445

2450

2455

2460

2465

TORIBIO:	En fin, ¿que a pagarlas todas juntas me ha traidu mi sinu, o mi callabaza? ¡Ay, Mancilla, que cun todo cuanto en mi estogamo anda, non te podo digerir! Qué mucho si me acumpañan, cun deseos confitadus, memorias de mermelada.		2470
CRISTERNA:	Toribio, ¿es posible que caso de estas cosas hagas? Ten valor. ¿No ves en mí, con fortaleza bizarra, resistencia varonil? Pues, necio, ¿qué te acobarda?		2480
TORIBIO:	Su mercé comu hechicera, claru es que no teme nada, peru no soy asín you, que con toda aquesta panza un corazón tengo dentru tamaño como avellana.		2485
CRISTERNA:	Fácil me es a mí tu alivio.		
TORIBIO:	Pues, ¿a qué diablus aguardas? ¿Pretendes acasu hacer el milagru que señalas, cuando haga llos gigantones con el verdugo en la praza?	[folio 86]	2490
CRISTERNA:	No temas.		
INÉS:	¿Cristerna amiga?	(Llega.)	
CRISTERNA:	Inés mía.		
DON ÍÑIGO:	Pues ya la habló, oigamos qué la responde.	(Al paño.)	2495
JUAN CHAMORRO:	Lleven los diablos mi alma, si esperanza tengo de que haga cosa de importancia.		
INÉS:	Toribio, ¿qué tienes? ¿Sientes mucho estar en esta estancia?		2500
TORIBIO:	Si yo tuviera una cosa aquí, que es cosa muy alta, de mucho aquél, y es la cosa		

190 Nota de maquinaria: "+ encender la hoguera".

	branca, rubia, y colorada, no fuera tanto el martillo mío.	2505
INÉS:	¿Te acuerdas, panarra, de mí?	
TORIBIO:	¿De ti? No, por ciertu, que no vales ya una branca.	
INÉS:	¿Para cuándo, airados cielos, era convertirme en maga, para transformar un burro en mico, oso, simio, o rana?	2510
CRISTERNA:	Si eso deseas, bien fácil me es a mí enseñarte, a causa de que te tengo amor.	2515
JUAN CHAMORRO:	Toma, con lo que se desataca. Bello empeño hemos traído.	(Al paño.)
DON ÍÑIGO:	Calla, hasta ver en qué para.	
INÉS:	Pardiez, aunque se repare que a la tercera jornada, me meto a tomar el baño de hechicera, en Salamanca, no lo tengo de excusar. pues como aquel refrán canta, más vale tarde que nunca. Pero antes de dar la traza quisiera, porque te quiero, que me hicieses una gracia.	2520 2525
CRISTERNA:	¿Qué me pides?	
INÉS:	Que a Paulita, porque su abuelo...	2530
CRISTERNA:	Ea, calla, Paulita mejorará. Mas perseguirá mi rabia al juez y escribano, siendo objetos de mis venganzas entrambos.	2535
	<i>Llegan los dos.</i>	
JUAN CHAMORRO:	¿Cómo va eso? ¿Que aun presa, nos echas plantas?	
DON ÍÑIGO:	Infame, vil, agorera, infiel, aleve, si te hallas sujeta a mi arbitrio, ¿cómo	2540

	blasonas, altiva y vana, cuando por mi cargo, a mí me es tan fácil la venganza? Vive Dios, que has de morir tú, y los dos que te acompañan quemados vivos.	[folio 87]	2545
INÉS:	Señor, por Dios, a mí ¿por qué causa?		
JUAN CHAMORRO:	¿No basta aprehender hacer milagros de mogiganga?		
INÉS:	Fue chanza y no más. Por Dios, que no me hagáis ir con palma a la tierra.		2550
JUAN CHAMORRO:	Te lo ofrezco, pero no para las llamas.		
TORIBIO:	Señor Don Muñigo, mire su señoría que trata a un inocente muy mal. Señor Don Zamarru, haga que de aquí me saquen prestu.		2555
JUAN CHAMORRO:	Ya el quemadero te aguarda allí.		
TORIBIO:	¿El quemadeiro? ¡Sopla, Cristo bendito de Cabra!		2560
CRISTERNA:	Cuanto a lo que me habéis dicho, sólo mi amor os encarga que lo veáis mejor, señor. (Si yo aquí no me dejara traer, por burlarlos más, ¿de qué sirvieran mis mañas?)	(<i>Aparte.</i>)	2565
DON ÍÑIGO:	Ya substanciando el proceso, el quemadero os aguarda.		
INÉS:	¡Ay de mí, que muero niña, y doncella!	(<i>Llora.</i>)	2570
TORIBIO:	¡Ay, Santa Juana! Que como hígadu asadu he de verme entre las ascuas.	(<i>Llora.</i>)	
CRISTERNA:	Pues señores, antes que en una pública plaza sea horror de tanto encono, de tanto objeto venganza, mejor será que acá dentro vuestra justicia se haga, que yo moriré contenta con que el secreto me valga		2575 2580

	de esta estancia, y de este sitio.		
DON ÍÑIGO:	Locura es, porque no alcanza medio, para eso, el discurso.		
JUAN CHAMORRO:	Sin duda está endemoniada. Pues, mujer, ¿aquí la hoguera puede estar, sin que la casa se abra?		2585
CRISTERNA:	Pues no por eso se pierda acción tan bizarra, porque sin que esto se abra, ni vuestra casa se arda, ya tenéis la hoguera allí. ¹⁹¹		2590
<i>Córrese el foro, y vese una hoguera horrorosa, y grande.</i>			
DON ÍÑIGO:	(¿Mas que en ella nos encaja? ¿Quién creará que esté temblando, aun cerca de tantas llamas?)	(<i>Aparte.</i>)	2595
JUAN CHAMORRO:	(Peor es esto que la horca ni el cordel. ¡Santa Susana, libradme de chamusquinas!)	(<i>Aparte.</i>)	
TORIBIO:	Inés, ¿no ves lo que anda? ¡Qué brava brasa por ciertu, para ir asandu castañas!		2600
INÉS:	De pensarlo solamente, tiemblo como una azogada.	[folio 88]	
CRISTERNA:	¿No nos lleváis ya? ¿A qué espera vuestra cólera? ¿A qué aguarda?		2605
DON ÍÑIGO:	Señora, yo...		
JUAN CHAMORRO:	Yo, señora...		
CRISTERNA:	No temáis. Ya sentenciada me tenéis, y pues es muerte civil la que aquí se pasa, cerrada, pobre, y sin honra, tome yo misma venganza de mí misma, siendo yo verdugo de mi desgracia. Vengueos pues mi indignación, que de este modo se acaba vuestra persecución. Ea Toribio, Inés, a las llamas Venid. No temáis, que vamos a librarnos de su saña,	(<i>Aparte a ellos.</i>)	2610 2615

191 Nota de maquinaria: "+ sube el telón".

cobrando libertad.

JUAN CHAMORRO: Miren 2620
para qué figón los llama

INÉS: Pues eres ya mi maestra,
seguir quiero de tus gracias
o desgracias el destino.

TORIBIO: Yo también entro, nuesa ama. 2625

Entran los tres en la hoguera.

DON ÍÑIGO: ¡Bárbaro despecho fiero!

JUAN CHAMORRO: ¡Resolución temeraria!

DON ÍÑIGO: ¡Hola! ¡Don Facundo, amigos,
llegad!

Salen DON FACUNDO, DON SEBASTIÁN, POLILLA y DOÑA MENCÍA.

TODOS: ¿Qué accidente causa,
tanto fulgor?

CRISTERNA: ¿Qué? Vengarme 2630
y vengaros, que mi saña
ni aún se perdona a sí misma.

TORIBIO: Ya el vivaz fuego socarra
como a pie de puerco ranciu,
el pelambre dellas barbas. 2635

*Vase hundiendo la hoguera con los tres, midiendo los ...-sos de todos.*¹⁹²

INÉS: Ya se me derrite el mío,
como si fuera de masa
de cirios de escaparate.
¡Piedad!

TORIBIO: Mosqueteiros, agua,
y si no hay agua traer vinu,
que un fuego, otro fuego, mata¹⁹³. 2640

CRISTERNA: ¡Mamola, qué bravos bobos,
para hacerlos guardadamas!

DOÑA MENCÍA: Pobre Inés, ¿qué signo aleve,
te constituye en las aras
para ígneos castigos? 2645

192 La palabra que termina en -sos no se lee entera, En otra letra: “pero muy poco a poco”.

193 En otra tinta (o lápiz), señal de prevención de cambio de escenografía.

DON SEBASTIÁN: Ya¹⁹⁴
como materia no halla
el fuego, se va apagando.

DON FACUNDO: Mucho me temo que haya
aquí engaño.

POLILLA: Ello dirá, 2650
que no es su locura tanta
que quieran ser chicharones
por su bello gusto.

DOÑA MENCÍA: (En tantas (Aparte.)
confusiones, ¿qué ha de hacer
quien amando se acobarda? 2655
Bien, que la esperanza aliente
con el bien de la esperanza.

DON FACUNDO: Señores, vamos de aquí.

DON SEBASTIÁN: ¡Ay, Mencía! ¿Cuándo el alma
tendrá el honor de ser tuyo? 2660
Que hasta serlo, no descansa.

DON ÍÑIGO: Señores, en tantos años [folio 89]
de experiencias dilatadas,
tantos enredos no he visto.

JUAN CHAMORRO: Plegue a Dios, no nos renazcan 2665
(como el otro pajarraco
arábigo) de las llamas,
tres fénix de los infiernos,
que nos endiablen el alma.

POLILLA: ¿Cuándo tendrá fin el cuento 2670
embustero de esta maga?¹⁹⁵ (Vanse.)

Salen DOÑA PAULA y MANUELA.

MANUELA: ¿Cómo te sientes, di, señora?

194 En otra tinta: “Foro de salón”.

195 ED: Estos últimos 7 versos son sustituidos por estos otros, que son, con ligeras variaciones, los que encontramos en MSS en el folio 79, al final de la segunda jornada:

JUAN CH.: ¡Eso eso, en Dios y en mi alma,
un maremágnum de embrollos
tan grande como esta casa!

DOÑA MENCÍA: Con la prevista tragedia,
aunque la lloren mis ansias,
ya están cercanas mis dichas. (Vase.)

DON FACUNDO: Ya es dichosa mi esperanza. (Vase.)

JUAN CH.: Ya estamos libres de brujas. (Vase.)

DON ÍÑIGO: Ya mis cuidados se acaban. (Vase.)

DON SEB.: Llegó a su colmo mi amor. (Vase.)

POLILLA: Ya no hay diablos en la parva.
Y pues solo me han dejado,
buenas tardes, camaradas. (Vase.)

DOÑA PAULA:	Creo, que no peor, Manuela.	
MANUELA:	Mi deseo, tu salud solamente es la que anhela...	
DOÑA PAULA:	De tu amor, satisfecha estoy, Manuela, y pagarte prometo, cariño, que proviene de tu afecto. ¿Dónde está, di, Mencía?	2675
MANUELA:	Ha poco que dejó tu compañía, por ir a la prisión, donde esa maga sus enormes delitos satisfaga. Y aún también me recelo que los demás señores, con tu abuelo, allá también están. Mas ya ella viene.	2680
<i>Sale DOÑA MENCÍA.</i>		
DOÑA MENCÍA:	Albricias, Paula, mi cariño viene ¹⁹⁶ a inferir del fanático accidente, que de ti ha separado lo doliente.	2685
DOÑA PAULA:	Mejor estoy Mencía. Mas dime, ¿aquesa fiera, aquesa impía encantatriz aleve, a volver no se mueve lo que contra razón me ha despojado?	2690
DOÑA MENCÍA:	Oíd trágico caso, triste estado a que la ha reducido su despecho, y en fe de mi terneza os refiere con lástima mi pecho.	2695
<i>Hablan aparte y sale TORIBIO al paño, de golilla.</i>		
TORIBIO:	Pues del fuego salí con tal limpieza, que como oro acendrado venme aquí ustedes, mas purificado. Mudándome esta gala, pian, pian, me vengo hacia esta sala, por si a mi dueño vieses mis amores, para darme un hartazgo de favores.	2700
<i>A otro bastidor, INÉS.</i>		
INÉS:	Ya que gallofo, medio chamuscado, soplándome las uñas me ha dejado,	2705

196 En MSS aparece "tiene" y en ED "viene", lo cual da más sentido a la réplica.

siguiendo vengo su tesón sencillo,
por si acaso en el mal latín le pillo.
Y como me desprecie a lo cartujo,
se ha de acordar de aquesta bruja, el brujo.

DOÑA PAULA: ¿Qué me cuentas?

DOÑA MENCÍA: Sucesos repetidos, 2710
ya evidenciados, por lo bien sentidos.

MANUELA: ¿La pícara de Inés, con tal deshonra,
infame maga fue?

INÉS: ¡Cómo me honra!

DOÑA PAULA: ¿Y Toribio, el corito vengonzante,
siguió con más baldón lo nigromante, 2715
villano y, ruin y pícaro?

TORIBIO: Señores,
¿con qué he de pagar yo tantos favores?

DOÑA MENCÍA: Ven al estrado, aunque pequeña esfera,
y sabrás lo demás.

DOÑA PAULA: Vamos.

Al entrarse DOÑA MENCÍA, la detiene TORIBIO

[folio 90]

TORIBIO: Espera, 2720
serafín hermoso, donde
un rendimiento fiel,
que desleído... (¿Cómo...? ¿Por qué...? (Aparte.)
Juro a Dios, ¿que me turbé?
Yo... si la puedo mirar,
el diablo me lleve, amén.) 2725

DOÑA MENCÍA: ¿Qué pedís, que espiritado,
apenas hablar podéis?

TORIBIO: No es mucho, purpurea cándida,
rubicunda esplendidez 2730
de nacarados primores,
que me turbase tal vez,
o discúlpeme este ejemplo:
¿no has visto al sol al nacer
verbigracia, cari abierto 2735
con cara de ginovés,
los labios, así, entelados¹⁹⁷,
y los ojos del revés?
Pues así yo, claro está,
no pudiendo, en viéndote,
dejar de mirar tu sol, 2740

197 ED: "entregados".

	viéndote estaba, pardiez.	
INÉS:	Pollinísima razón. De traje mudó el cruel, y semblante. Oigamos, alma, que yo me vengaré, y bien.	2745
DOÑA MENCÍA:	Hombre o sombra, ¿qué origina en mí, tan rara altivez, que os atreváis al castillo murado de mi desdén audaz, y grosero?	
TORIBIO:	Escucha, oye, y allá va lo que es. Esas niñas de tus ojos, tan niñas, que en el cancel de párpados y pestañas se arrullan allá también, por esta tetilla izquierda, me han traspasado esta vez, de guiñar, y de brincar, un portentoso alfiler.	2750
	¿Pues tus mejillas, ahí son un grano de anís? ¿Y ahí es, que no son también tus labios medio rompido un clavel? Y si la imaginación descendiendo va al través, ve ese eburneo y claro cuello, a que siguen después, purpúreos, cándidos orbes lácteos con canela y miel.	2755
	Mira si hay motivo para que a mil demonios me dé.	2760
INÉS:	¿Tal escucho, y no le rompo, al caraza de pastel, todo el casco de pe a pa?	2765
DOÑA MENCÍA:	Hombre, cuya estolidez, os ha inebriado del juicio, la región poco cortés transitad de un domicilio, a quien aún el sol no ve, que iracundiarme no quiero como este sitio dejéis.	2770
	Pero, ¿cómo, si sois falso, me reprimo? ¡Hola, ¿no hay quien a un rústico imponga modos?	2780

Sale INÉS.

INÉS:	Sí, señora, aquí está Inés, que a Toribio, le pondrá como nuevo.	2785
DOÑA MENCÍA:	¿Qué escuché? Ay qué susto, Inés, Toribio, si de las llamas volvéis, yo, cuando (¡qué tremebunda y exterrita ¹⁹⁸ , estoy!) iré a hacer gente con mis ecos. (Vase.) [folio 91]	2790
INÉS:	Ven acá perro lebel; ¿conmigo (¡Ah, falso! ¡Ah, tirano!) usas trato tan soez? Sin duda te has olvidado que siempre he sido yo quien he andado con mis halagos galanteando tu esquivéz. ¿Quién soy yo? di.	2795
TORIBIO:	Quien en otro tiempo, mi cachorra fue.	2800
INÉS:	Y ahora, infame?	
TORIBIO:	Ahora que estoy tan galán, yo no lo sé porque el traje señoril en mí infundió tal desdén que hace que las cosas de hoy, borrasen ya las de ayer.	2805
INÉS:	(¿Tal consiento? ¿Tal tolero? (Aparte.) Y tal... Pero callaré hasta que logre la mía.) Pues ya que mi sencillez mi cordura, y mi inocencia, no te pueden convencer, merezca, siquiera, yo, de ti una cosa.	2810
TORIBIO:	¿Cuál es?	2815
INÉS:	Que pues estás tan bizarro y con tanto garbo, que el conde Fernán González, es contigo un arambel, me digas, en qué consiste tal metamorfosis.	2820
TORIBIO:	Pues sabe que esto hace una cinta	

198 "Exterritus", en latín significa aterrorizado.

INÉS:	¿Un lazo?	
TORIBIO:	Sí.	
INÉS:	Toribio, enséñamele, que con verle me contento. Y no volverá mi fe a cansarte, aunque mis ojos tan tiernas muestras te den liquidándose en cristales.	2825 2830
TORIBIO:	(Cielo puro, ¿qué he de hacer? Que Inés llora, y me agua el gusto con sus lágrimas Inés. ¿Mas yo miro en gemidicos?)	(<i>Aparte.</i>)
INÉS:	Toribio, ¿he de merecer, ya que me voy, ver tu lazo?	2835
TORIBIO:	(Por que se vaya lo haré, que si así me ha de dejar, nada aventuro, pardiez.) Esta es la de nácar prenda, a quien tanto debo, Inés.	(<i>Aparte.</i>) 2840
INÉS:	¿Esa?	
TORIBIO:	Sí.	
INÉS:	¡Raro prodigio!	
TORIBIO:	A longe, mírale bien.	[folio 92]
INÉS:	Quiero apropiuarme un poco.	
TORIBIO:	Si le ves ya, ¿para qué?	2845
INÉS:	Para agarrártele, perro, que quedándote sin él, ya ese traje no te oculta, porque retratándote de Toribio, a lo gallego, caraza, manos, y pies, a invasiones enemigas de la vil tropa soez, expuesto te quedarás.	(<i>Cógele.</i>) 2850
TORIBIO:	¡Tente, mal muermo te dé, echa acá mi tumorfosis, maldígate el cielu, amén! Mira que parlu gallegu y me han de intentar muler. Vuélveme mi sogá acá.	2855 2860
INÉS:	Para ahorcarte la daré. ¿No eres tú el que me desprecias?	

	Corito fiero, novel amante, cuya testuz de la cruz del fierro es,	2865
	¿tú, aleve, de otra y no mío? ¿Por qué, tirano, por qué andas tras que traiga yo perendengues en la sien? ¿Es la otra mejor? Di, bruto.	2870
TORIBIO:	Par deus, que you non lu sé; pero aunque fuese peor, y más peor con estos diez cotos, ¿tú non te recordas, filla, de aquel entremés en que hay natas a almurzar, hay natas para cumer, hay natas a merendar, e para cenar también?	2875
INÉS:	Sí.	
TORIBIO:	Pues you non quiero natas, que ya estoy hasta lla nuez.	2880
INÉS:	Alma de cántaro, ablanda corazón tan calabrés.	
TORIBIO:	En quantu a que you te quiera, manquanqua, por esta vez.	2885
INÉS:	¿Y mi cariño?	
TORIBIO:	Esu es paja.	
INÉS:	¿Y mi amor?	
TORIBIO:	¿E you qué sé?	
INÉS:	¿No te nuevo?	
TORIBIO:	Las enemas mueven más que una muller.	
INÉS:	Eres traidor.	
TORIBIO:	Tú chiquita.	2890
INÉS:	¿Es posible?	[folio 93]
TORIBIO:	No, a mi fe.	
INÉS:	Mira este llanto que vierto soga a sogá.	
TORIBIO:	¿Para qué? Si por ahí echas el agua, non tendrás qué hacer después.	2895
INÉS:	Advierte que son nacidas mis lágrimas de un querer muy alto.	

TORIBIO:	Llura, que asín te ahorras... ya sabes de qué.	
INÉS:	¡Estrella impía!	
TORIBIO:	¡Hado crudo!	2900
INÉS:	¿Esto es amar?	
TORIBIO:	¿Esto es querer?	
LOS DOS:	Fuego de Dios, en el querer bien. Amén. Amén. ¹⁹⁹	
INÉS:	Pero pasos siento. Huya de aquí. Mas, ¿por dónde iré? ¿Por el aire? No, que temo la garrucha y el cordel. Pues vamos con un poquito de escotillón esta vez, que aunque la tierra me trague, juzgo que no la haitaré. ²⁰⁰	2905
	(<i>Húndese.</i>)	2910
TORIBIO:	Ella se fue, y you non puedo. Virgen sagrada, ¿qué haré? Ellus me han de desullar como a un San Bartolomé. Ya vienen, aquí me escondu...	
	(<i>Escóndese.</i>)	2915
<i>Sale DON SEBASTIÁN.</i>		
DON SEBASTIÁN:	Mi amor me vuelve otra vez, que idolatrando la caja, de la perla que adoré, no acierto a salir de aquí.	
<i>Sale DON FACUNDO.</i>		
DON FACUNDO:	Don Sebastián, ya que veis, que en Doña Paula mejora la suerte el daño cruel que Cristerna ocasionó, para que unidas estén nuestras dichas, esta noche he dispuesto que logréis la unión feliz que deseo con mi hermana.	2920 2925
DON SEBASTIÁN:	No podré hallar frases, que ponderen el gran favor que me hacéis	2930

199 Este verso es más largo de lo que debería.

200 Los dos últimos versos aparecen tachados en MSS.

en el logro que consigo,
y así, rendido, diré,
que en fe de aquesa esperanza
vive mi atención cortés.

DON FACUNDO: De Doña Paula consigo 2935
la mano hermosa yo, en fe,
de que Don Íñigo gusta.

TORIBIO: Amor, decid, ¿quedáis bien?
Lleve el diablo mis ansias.

DON ÍÑIGO: Todas las puertas coged (Dentro.) 2940
y guardadlas, porque no
pueda huir nadie.

Salen DON ÍÑIGO, JUAN CHAMORRO, POLILLA, DOÑA MENCÍA, DOÑA PAULA y MANUELA.

DON FACUNDO: Tened.
¿Qué os impele a que aquí entréis,
señor, con tan raro estruendo?

DON ÍÑIGO: Saber que dentro se ocultan 2945
la criada y el gallego
que en la hoguera con Cristerna
entraron.

JUAN CHAMORRO: Y siendo cierto,
cuando haya sido fingido,
lo he de hacer yo verdadero. 2950

DOÑA MENCÍA: Aquí los dejé. [folio 94]

MANUELA: Esta casa
sin duda la viven griegos.

DOÑA PAULA: Desde que esta mujer vino,
no hay instante de sosiego.

DON SEBASTIÁN: Yo en este retrete miro. 2955

DON FACUNDO: Yo miro en este aposento.

DON SEBASTIÁN: Nadie hay en este.

DON FACUNDO: ¿Toribio? (Sácale.)
¿En qué andas, loco? ¿Qué es esto?

TORIBIO: Estu es, señor, que sey yo.
¡Señora, a tu amparu apelo! 2960
Méteme aquí, e non podrán
sacarme de aqueste huecu,
que lle tendrán por sagradu.

DOÑA MENCÍA: Sin duda que vienes ciego.

POLILLA: ¿No sabremos en qué estriban 2965
tantos pesares, camueso?

TORIBIO:	Es, señor, que por amor me tentó el demoniu mesmu, por querer una pichona, que siendo sus ojos quesu, como a ratón me han cogidu.	2970
DOÑA PAULA:	¡Buen amor, y buen empleo!	
DON ÍÑIGO:	Pues buscad quien le confiese, que hoy ha de ser escarmiento su muerte.	
TORIBIO:	Yo solo sé confesairme en calderero.	2975
POLILLA:	En caldeo dirás, tonto.	
TORIBIO:	Sí, mío señor, en caldeiro. ¡Ay probe Toribiu, ya acabarun tus enredus!	2980
DON ÍÑIGO:	Para castigar en este de Cristerna los portentos, retíradle a ese retrete, que cuando a nuestro festejo fin hayamos dado, en estas dos uniones de Himeneo, irá a morir.	2985
TORIBIO:	¡Ay, gáznate mío! ¿Que al fin mis sucesus han venidu a hacer curbetas cun lus calcañus? ¿Qué es esto? Cristerna, ¿cómo no vienes a sacarme de este aprieto?	2990
CRISTERNA:	No temas, que yo te asisto.	(Dentro.)
TORIBIO:	Pues me lo avisa, nun temu.	
ALGUACIL 1º:	Venga el brujo.	
ALGUACIL 2º:	Venga el mago...	(Llévanle.) 2995
DON ÍÑIGO:	No impidan estos lamentos nuestras dichas, y así, amor, enlazando en nudo estrecho cuatro amantes voluntades, a esta unión inspire aciertos.	3000
DON SEBASTIÁN:	Ya se acercan mis placeres.	
DOÑA MENCÍA:	Propincuo está mi contento.	
JUAN CHAMORRO:	Si supieran bien lo que es el estado, yo estoy cierto que no habían de desear los tontos sus regodeos. Desde que yo me casé	3005

	con Juana, que esté en el cielo, que mamantó a Doña Paula, jamás tuve un rato bueno.	[folio 95]	3010
POLILLA:	Sería el yugo en vos pesado, y haría callo en el pescuezo.		
DON FACUNDO:	Celébrese nuestras dichas, repitiendo a nuestro afecto en clausulas dulces, graves acordes, sonoros ecos.		3015
MÚSICA:	En hora felice, Amor ²⁰¹ , ponga, en honor de Himeneo, cuatro voluntades prontas al carro de sus trofeos.		3020
<i>Mientras cantan, se corre el foro, se verá una fachada de fábrica grandiosa, y en un balcón capaz estarán CRISTERNA, y a los lados TORIBIO e INÉS.</i>			
CRISTERNA:	Ya que la encendida tea previenen los novios tiernos, no es razón que a tan plausible función no asista yo, a efecto de expresarlos mi fineza.		3025
TORIBIO:	Ya, señora, por lo menus, desde balcón veo la fiesta. Inés por Dios que nos vemos en otra cátedra ahora.		
INÉS:	No sabes que parecemos, en campanario muy alto, urraca yo, y tú vencejo.		3030
DON ÍÑIGO:	Hijos, pues vuestra firmeza es tanta, logre su anhelo el fin de tantas fatigas.		3035
JUAN CHAMORRO:	Despáchense, ya que agüeros no tenemos con la maga.		
DON SEBASTIÁN:	Quien en fe de un rendimiento idolatra, ¿qué dirá, si aspira a bien tan excelso?		3040
DOÑA MENCÍA:	Captiva mi voluntad, con yugo tan de mi afecto, tímida espera.		
DON SEBASTIÁN:	Mi mano, señora, es esta.		
CRISTERNA:	Teneos,		

201 Anotación de maquinaria: “Ábrese el foro, y se ve la dama en un balcón”.

	y antes de oírme, no oséis a proseguir tanto empeño, si no intentáis vuestra ruina.	3045
DON SEBASTIÁN:	¿Qué miro?	
DOÑA MENCÍA:	¡Cielos! ¿Qué veo?	
DON ÍÑIGO:	Traidora, ¿aún duran tus artes?	
JUAN CHAMORRO:	¿Aún no te consumió el fuego?	3050
INÉS:	Era pintado, y no pudo socarrar bien el pellejo.	
TORIBIO:	Era muy pocu el pabilo.	
INÉS:	¿Pabilo? Pabulo, necio.	
TORIBIO:	Palulo, o como se llame. Señor don Muñigu, ciertu, que su mercé, y Juan Zamarru son lindus casamenteiros.	3055
DON FACUNDO:	¿Qué intentas, mujer?	
CRISTERNA:	No más que hacer a ese caballero una pregunta, que para que mejor la entienda, he hecho esta fábrica, en que pueda asistir yo a sus contentos.	3060
	¿Intenta usted, señor mío, prosiguiendo en mi desprecio, dar a esa dama la mano?	3065
	[folio 96]	
DON SEBASTIÁN:	Y con un rendido obsequio todo el corazón con ella.	
CRISTERNA:	No estuvo más fino, creo, con Belerma, Durandarte. ¿Y sabe usted si yo quiero?	3070
DON SEBASTIÁN:	¿Pues cómo tú has de impedirlo?	
CRISTERNA:	Ya se lo haré ver yo eso, si no retrata el dictamen.	3075
DON SEBASTIÁN:	Tan distante estoy de hacerlo, que vuelvo a ofrecer mi mano otra vez.	
CRISTERNA:	Pues tan grosero, tan falso, tan vil, ingrato, traidor y aleve te encuentro, ya que yo quede sin ti, no te consiga otro dueño,	3080

que fuera ser yo muy necia.
 Señora mía²⁰², aquesto es hecho,
 busque usted segundo novio,
 porque este, yo me lo llevo. 3085

DOÑA MENCÍA: ¡Qué desgracia!

DOÑA PAULA: ¡Qué infortunio!²⁰³

DON ÍÑIGO: ¡Ea, amigos, asalte mos
 esa casa todos! ¡Muera!

CRISTERNA: Señores valientes, quedo. 3090

Va subiendo la fábrica.

TORIBIO: Quedaos en paz, hasta que
 vuelva a dar más cordelejo.
 Inés, mira que volamus.
 ¡Quedaos en paz, mosqueteiros!

INÉS: Manuela, Paulita, mira 3095
 en qué coche tan ligero
 subimos.

¿?
 ¿?
 tu traición en ...io.²⁰⁴

DON ÍÑIGO: Infame, no he de cesar
 en buscarte.

CRISTERNA: No te temo. 3100

JUAN CHAMORRO: Yo me ... santa Marta,²⁰⁵
 no quiero más embelecocos
 con esta gente.

DON FACUNDO: El espanto,
 tanto ocupa el pensamiento,
 que hasta desterrar el justo 3105
 horror y pasmo, suspendo
 daros la mano, señora.

DOÑA PAULA: Mío será el gusto vuestro.

DON FACUNDO: Ya los tres que le ocupaban,
 ha desvanecido el viento. 3110

Acaba de subir la fábrica.

202 Tachada toda la intervención hasta aquí.

203 Nota de maquinaria "+. Húndese Don Sebastián por el escotillón de en medio, y va a buscar otro que está arriba en el foro".

204 Atribución y verso cortado en la v. del folio 96. Sólo se lee el final del verso que debe ser el de rima en e-o del romance.

205 Tal vez el verso sea "Yo me vuelvo a Santa Marta", pero no está claro. ED: "que a Santa Marta me vuelvo".

DON ÍÑIGO:	Trocado el juicio, me dejo. ²⁰⁶	
DOÑA MENCÍA:	Sin mí estoy de lo que veo.	
POLILLA:	¿Al fin no hay boda?	
MANUELA:	¡No es poco!	
POLILLA:	Se guardará el casamiento para la segunda parte, donde promete el ingenio graciosos chistes, de todos tres. Desta vez (porque es nuestro) si acierto a probar, que cuando hay cosecha de hechiceros, los gallegos serlo quieren. Un perdón os pide, puesto	3115 3120
TODOS:	que en quien por divertir yerra, son tolerables los yerros.	

206 Se lee algo más parecido a "dijo" y no "dejo", pero tiene menos sentido.

APÉNDICE C

SEGUNDA PARTE DE LA SERIE

CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS Y
ASOMBRO DE SALAMANCA, SEGUNDA PARTE [folio 104]

Personas

DON SEBASTIÁN
JUAN CHAMORRO
DON MANUEL, barba
DON FERNANDO
POLILLA²⁰⁷
TORIBIO
IBÁÑEZ, vejete
CRISTERNA, dama
DOÑA JUANA, dama
INÉS
ISABEL
NINFAS
MÚSICA
ACOMPANAMIENTO

PRIMERA JORNADA

Cuando el teatro de bosque, salen DON SEBASTIÁN y CRISTERNA.

DON SEBASTIÁN:	¡Déjame, fiera!	
CRISTERNA:	Detente, Don Sebastián, que ya es tiempo de que sosiegues tus iras, de que moderes tus ceños. ¿Hasta cuándo han de durar tus desdenes?	5
DON SEBASTIÁN:	¿Quién, oyendo tan cariñosos halagos creerá, mujer, tus despechos? ¿No basta que tantos meses, para mí siglos eternos, de mi libertad me prives, trayéndome, injusto dueño, a este monte, donde nada es gusto y todo tormento? Sin que me prives, ¿qué alivio sea la queja de mi pecho, ausente de lo que adoro y de lo que estimo ajeno?	10 15

207 Aparece escrito como "Lotilla".

	Permíteme el desahogo, siquiera, de que a estos fresnos pueda contar mis fortunas, que aunque tan sin sentimiento, quizá se enternecerán más, que no tu crueldad, ellos.	20
CRISTERNA:	Don Sebastián, el amor, que es voracísimo fuego, tomó posesión de todas mis potencias. Yo te quiero, y sobra lo que en mí has visto de afanes, para creerlo.	25 30
	No hay en mí mayor delito que el adorarte. Si es yerro que por tanta causa ose de no permitidos medios, culpa en mis temeridades la acción, pero no el afecto. No he de dejarte un instante libre, y más cuando es tan cierto lo que otras veces se ha dicho.	35
DON SEBASTIÁN:	Ah, tirana, no te creo, porque si me persuades a que no existe aquel bello, adorado ídolo mío, que fue en Salamanca esmero	40
	de mi amor y mi cuidado, pues escarmentada al ceño de la fortuna, en la fiera violencia de tu despecho, cuando al darla yo la mano me lo impidieron tus celos, por una causa es su auxilio el sagrado de un convento, engaño es, es falsedad, es falaz, astuto esmero de tu sagacidad, hija de todos tus fingimientos.	[folio 105] 45
	Y así, en vano, solicitas mi olvido, y más cuando advierto que, traidora esfinge astuta, cruel basilisco fiero, ni aun permitiste a mis ansias traerme para consuelo el alivio de un criado, con que fuese animal, menos, quizá porque no me instase a más aborrecimiento.	50 55 60
	Y así...	65

CRISTERNA:

Tente, dueño mío,
yo te hablo verdad en esto,
que una cosa es mi pasión,
y otra el amor que te tengo. 70
Mencía, a quien tú quisiste,
en fe de aquel caso, huyendo
torpes deleites mundanos,
como discreta en extremo,
para huir de la tormenta, 75
fue una clausura su puerto.
No te he dado dello cuenta
porque cuando era mi intento
apartarte de lo amante,
fuera discurso más necio, 80
con un cariño existente
querer apropiarme un tedio.
Esto es realidad constante,
y en cuanto a que no pretendo
que ni un criado te asista, 85
sin duda error es creerlo,
pues nadie más bien que yo
solicita tu sosiego.
Bien sabes tú, que después
que te conduje a estos cerros, 90
que a Lérída, ciudad fuerte,
son contramuros soberbios,
nada te ha faltado, pues
ni pájaro hubo en el viento,
ni flor en la tierra, pez 95
en la agua, luz en el fuego,
que para obsequio a tus aras
no haya yo en tus aras puesto.
Menos ignoras que Inés
y Toribio concurrieron 100
con su cariño a servirte,
reverenciándote dueño
de este pecho que te adora.
Pero si no estás contento
con tanto esfuerzo amoroso, 105
y apetece tu deseo
a Polilla, tu criado,²⁰⁸
que en este sitio echas menos,
ya te le traerá mi amor.
Y oyendo de él tus intentos, 110
yo lograré darte gusto,
y tú, quedar satisfecho.

DON SEBASTIÁN:

¿Qué es lo que intentas, mujer?

[folio 106]

208 Este verso aparece sobreescrito en otra tinta, sobre uno que termina en “aquel criado”.

CRISTERNA:	¿Querer complacerte, es yerro?	
DON SEBASTIÁN:	Tantas son tus extrañezas, que harás que en tus fingimientos consienta yo.	115
CRISTERNA:	Pues, ¿qué pides?	
DON SEBASTIÁN:	Que para creer yo si es cierto cuanto me dices, lo sepa de Polilla, a quien mantengo cariño, porque me fue fiel criado.	120
CRISTERNA:	Yo lo ofrezco. Mas para que cuando venga te halle como a digno dueño de mi voluntad, ven donde insigne palacio egregio te albergue, pues no distante está de este sitio. (Miento, <i>(Aparte.)</i> que si hay efecto es de mi ciencia, y de mi ingenio.)	125 130
DON SEBASTIÁN:	Aunque me tienen tus cosas loco, confuso y suspenso, a mi pesar esta vez doy paso a tus devaneos. Vamos andando, que no está ya el ribazo lejos.	135
CRISTERNA:	Vamos. Pero aguarda, que Inés llega hacia este puesto, y Toribio.	
DON SEBASTIÁN:	¿Qué los quieres?	
CRISTERNA:	Todos juntos nos iremos.	140
<i>Salen TORIBIO e INÉS</i>		
INÉS:	Señora, es hora de hallarte.	
TORIBIO:	Señora, ¿es hora de vernus?	
CRISTERNA:	¿Dónde habéis estado?	
INÉS:	¿Dónde?	
	Preparando los enredos del brujear, como es meter alfileres a un muñeco, plagar de sarna un donlindo, adobar un ojo a un tuerto, poner dientes a un buboso, y quitárselos a un muerto, que son materias del arte.	145 150

TORIBIO:	You, mi señora, non puedu, purque comu me quitou Inés aquel embelecú de la cinta, en Salamancu, y hasta aquí non me la ha veltu, maldígala Deus, lla cosa que puedu hacer de provechu.	155	[folio 107]
INÉS:	Hice muy bien, ¿pues no hay más, bruto, que hágame hechicero y hocico con cuantas topo, caiga o no caiga con ello? ¡Noramala, gallofón!	160	
TORIBIO:	Ah, cachorra que es el cuento, que ya non valen un pitu, nin mi amor, nin mi diñero, porque, ¿quién se acuerda ya de aquello que vive lejus?	165	
CRISTERNA:	La cinta le has de volver, Inés, porque por el medio de su virtud, a Polilla traiga Toribio al momento.	170	
INÉS:	Porque tú lo mandas, sólo, por medio la partiremos, que en virtud de la mitad, también yo hacer maulas quiero.	175	
TORIBIO:	¿Con que ha de venir Polilla?		
DON SEBASTIÁN:	Sí, mas no por malos medios.		
TORIBIO:	Echa acá ese llazu.		
INÉS:	Toma.		
TORIBIO:	Aunque partidu le veo, yo levantaré fegura con él y con otros cientu.	180	
CRISTERNA:	Sígueme, Don Sebastián.		
DON SEBASTIÁN:	Vamos. (¿Quién creyera, cielos que a tales extravagancias, me trajesen mis sucesos.)	185	(Aparte.)
INÉS:	Anda tras ellos, borrico.		
TORIBIO:	Por mais grande te respeto. ²⁰⁹		

Entran por un bastidor y salen por otro, y de foro adentro se ve un gabinete bien adornado.

CRISTERNA: Ya, pues, en mansión estamos

209 Anotación de maquinaria: [+ foro]

	de un bizarro lucimiento.	190
DON SEBASTIÁN:	¿Qué estancia es ésta, ignorada de mí?	
CRISTERNA:	Este hermoso recreo sólo para ti le tiene edificado mi obsequio, porque tú logres en él cuanto yo quito.	195
DON SEBASTIÁN:	No intento apurar tus desvaríos, pues tantos son, y tan nuevos, que es el querer apurarlos medio de no conocerlos.	200
TORIBIO:	Pues si he de traer a Polilla, llamu a Merlín, ya le esperu, hagu un círculo en la tierra, y echu escupitina al vientu, y venga aquí en un instante. Mas digu, esto no es enredu, que él viene como en tramoya o yo estoy echu dos cuerus. Señor Don Sebastián, mire comu viene caballero Pulilla, aunque esta vez monta un jumento a otru jumentu. ²¹⁰	205
		[folio 108]
		210
DON SEBASTIÁN:	¡Raro prodigio! Mas, ay, fortuna infeliz, ¿qué haremos, sino hasta mayor ventura del disimulo valernos?	215
CRISTERNA:	Siéntate, pues, donde puedas satisfacerte.	

Siéntanse en dos sillas.

POLILLA:	Arre, negro. Lleve el demonio el bagaje, y a quien me le dio tan lerdo. ¿No es fuerte pensión de un pobre soldado, dar su dinero, y después darle una maula que le quebrante los huesos? Pues en verdad, que si pillo	(Sale.) 220
		225

210 Aquí hay un añadido en un lateral:

INÉS: ¿Dónde está?
TORIBIO: Ya saldrá acá, que viene por allá dentru

	<p>el tornillo a este tintero, no ha de hallarme Rey ni Roque, hasta que... Pero, ¿qué veo? ¿Pues yo he perdido el camino ¿Si es fantasía, si es sueño? Mas no, que despierto estoy.</p>	(Baja.)	230
TORIBIO:	Señor Pulilla, ¿qué es eso?		
INÉS:	<p>¿Qué hay, pazguato, cómo va? ¿Qué, enmudeces? Habla, necio, que acá todos somos unos.</p>		235
POLILLA:	<p>¡Ay de mí, qué susto! ¡Cielos! ¿Toribio, Ines? Esperad, me limpiaré para veros, los ojos. (Maldita sea vuestra alma amén, hechiceros.)</p>	(Aparte.)	240
DON SEBASTIÁN:	<p>Polilla, amigo, ¿por qué no llegas, que ya mi pecho te espera afable?</p>		
POLILLA:	<p>¡Señor! Deja que a tus plantas puesto las bese, hasta que te limpie uñas, juanetes y dedos, (Que por el gusto de hallarte paso la rabia de verlos.) ¿Qué hacéis aquí?</p>	(Aparte.)	245
CRISTERNA:	<p>Retirada vivo, moderando en esto, mis artes y mis fortunas.</p>		250
INÉS:	<p>Sabe que nos hemos vuelto ermitañas, a lo brujo, aunque nos falta lo austero.</p>		
TORIBIO:	<p>Es verdad, pues soldemente nos sirven aquestos cerrus para ir a caza de zorras, que aun se hallan en los desiertos.</p>		255
DON SEBASTIÁN:	<p>¿Y qué vida traes, Polilla? Cuéntame ya los sucesos de Salamanca.</p>		260
POLILLA:	<p>Aunque es largo, oye: después del contento en que aquella noche estabas cuando al balcón te trajeron, viendo pasado ya un año, y que tú no pareciendo se ignoraba tu destino, tu novia se ahorró de cuentos</p>	[folio 109]	265

	de llamaros por edictos y pregones, ha resuelto, despachar requiritorias diversas por todo el reino, tanto, que a este principado han llegado los decretos para que os pillen, y os quemen en un día.		315
TORIBIO:	Doylo au Demo, ¿pues quién al zarapallón del gatazu mete en esu?	[folio 110]	320
POLILLA:	Si te cogen, te freirán.		
TORIBIO:	Pues you non pasu por ello, aunque el mismu rey me forque, cuanto mais un embusteiro.		325
INÉS:	Antes se le lleve el diablo, que me agarre el bulto, el necio.		
CRISTERNA:	¿Queréis verle aquí, no obstante la distancia y lugar, puesto en la misma acción que se halla?		330
INÉS:	Deja tú a mi cuenta eso, que aunque es la primera cosa de mágica en que me meto, no pienso que lo erraré. Ea, señor Asmodeo, ²¹² traígame aquí en cuerpo y alma a aquella cara de perro ²¹³ según esté. No hizo falta.		335

Sube en un escotillón JUAN CHAMORRO sentado, comiendo y IBÁÑEZ vejete en pie con unos papeles.

	Reparen lo que aprovecho, a este paso, la Carducha ²¹⁴ no vale conmigo un bleado.		340
POLILLA:	¿No es nada, con lo que viene?		
DON SEBASTIÁN:	Un pasmo, sigue a un portento.		
POLILLA:	Los diablos los dan arbitrios, para tantos embelecos.		345
JUAN CHAMORRO:	Ibáñez, mientras que yo		

212 Asmodeo, demonio que aparece en el Libro de Tobías del Antiguo Testamento. En AP-A y AP-B se lee: "Asmodeo / diablo amigo de hacer gracias."

213 Anotación de maquinaria: [+]

214 Juana Carducha, personaje de *La gitanilla*, de Miguel de Cervantes. Muchacha de diecisiete años, rica, se enamora de Juan de Cádamo, quien se hace pasar por el gitano Andrés para poder estar con la protagonista Preciosa. Rechazada por él, esconde unas joyas en su equipaje y le acusa de robo, para así retenerle.

	voy mascando, ve leyendo, que en fe de los alegatos, ya substanciado el proceso voy mañana a Salamanca para sentenciar los reos, y quemando sus estatuas de una vez librarme de ellos.	350
IBÁÑEZ:	Señor Juan Chamorro, ¿quién mete a usted en estos cuentos? Déjese de brujos.	355
JUAN CHAMORRO:	Hijo, harto estoy de andar con ellos, y como no me obligara el Juez a esto, vade retro. Mas ya por él, y mi oficio, hacer diligencias debo hasta que no quede raza tan zaina en el universo. ¡Fugite partes adversae! ²¹⁵	360 365
IBÁÑEZ:	Aquí, si mal no lo leo, a doscientos y a galeras le sentencian al gallego.	
TORIBIO:	Ah, mala sarna te pique antes que llegues a verlu.	370
IBÁÑEZ:	Y una tal Inés la empluman.	
INÉS:	¿Hola? ¿Qué tocan, abuelo?	
JUAN CHAMORRO:	Eso está bien empleado, porque es un vil, y no es menos la picarilla de Inés, brujilla de tres por ciento. Mas la infame de Cristerna, esa es un diablazo añejo con más cola que un caballo, y más rabo que un hebreo.	[folio 111] 375 380
INÉS:	¿Qué hará cuando se le vuelva la cena, el sueño del perro?	
CRISTERNA:	Si no le aniquilo, es por hacer más su tormento.	
POLILLA:	Ah, buen Chamorro, ¿en qué manos han venido a dar tus huesos?	385
DON SEBASTIÁN:	Absorto y confuso estoy.	
JUAN CHAMORRO:	Como digo de mi cuento, por las santas letanías	

215 Expresión latina que se traduciría como "¡huid, partes enemigas!"

que no he de dejar a fuego 390
y sangre de perseguirlos,
si no puedo en comparendo,
en ausencia, y lleve el diablo
quien no dijere lo mismo,
de que daré testimonio. 395

Aquí beben y llegan INÉS y TORIBIO, con buen provecho.

TORIBIO:	Quedu, seo Zamarru.	
INÉS:	Quedo, seo escriba, que ya he firmado yo lo que de usté hacer debo, conque, ¿quod escripsi escripsi?	
JUAN CHAMORRO:	¡Válgame, en lance tan fiero, todo el calendario junto!	400
IBÁÑEZ:	¡San Mamés! ¡San Nicodemus!	
JUAN CHAMORRO:	No te asustes, que no es más que dar de hocicos con ellos.	
CRISTERNA:	Ah, señor Chamorro, temple sus ansias, tenga sosiego, que todo se compondrá.	405
JUAN CHAMORRO:	Señora, válgame el cielo, que ni sé lo que me digo ni yo sé lo que me pesco. Don Sebastián, ¿qué demonios es esto?	410
DON SEBASTIÁN:	Yo no lo entiendo, porque a más que vos pensáis me obligan mis sentimientos.	
CRISTERNA:	Don Sebastián, pues a honrarnos vino Juan Chamorro, quiero que se quede con nosotros. Inés, encárgate de ellos, y regálalos también.	415
	Tú, mi bien, venme siguiendo, pues para consuelo mío sólo tu quietud deseo.	420
DON SEBASTIÁN:	En vano es ya resistirme, si no, que me diga el tiempo lo que debo hacer.	(Vanse.)
POLILLA:	Pues vine ya, paciencia y barajemos.	425
JUAN CHAMORRO:	Señora Inés, yo, si cuando...	

INÉS:	No se turbe, venga el perro, que por las plumas, a fe que le pondré como nuevo.	(<i>Vanse.</i>)	430
TORIBIO:	You volveré si pudiere, ²¹⁶ a andar como caballeiro.	(<i>Vase.</i>)	

Salen DOÑA JUANA, ISABEL, DON MANUEL y DON FERNANDO. [folio 112]

DON FERNANDO:	En este verde sitio delicioso, que apacible y frondoso alcanza con su estancia, pues de las flores brinda la fragancia, hacerse puede alegre la batida.		435
DOÑA JUANA:	El sitio, a no omitirlo nos convida, pues desde niña me incliné a la caza, y no lo femenino me lo embaraza, que mientras no decline el gusto a vicio, viene a ser diversión el ejercicio.		440
ISABEL:	Señora, en esto hay gustos diferentes. ¿Puede recreo ser de honradas gentes usar de las quimeras de andarse, habiendo lindas, tras las fieras?		445
DON MANUEL.:	Gusto me da que mi hija Doña Juana, si en diversión tan lícita se afana, logre festiva (envidia de Faetonte) hollar el valle y discurrir el monte, siendo también, vistiéndose esas galas, émula en fin de Venus y de Palas.		450
DOÑA JUANA:	Con razón, padre, el gozo me ha colmado, que el rey (guárdele Dios) os haya honrado con el gobierno en que os admite ansiosa la gran Ciudad de Lérida, famosa, que aunque recién venido, al señor Don Fernando hemos debido que quiera acompañarnos de este modo, siendo su urbanidad, norte de todo.		455 460
DON FERNANDO:	Señora, aunque he nacido en Lérida, ha muy poco que resido en ella, porque solo Barcelona noble ciudad, como el metal pregonada de la fama inmortal, fue mis placeres. Mas, guiado de varios pareceres, aquí lance feliz podrá encontrarse.		465

216 Tras este verso, la marca: [+]

Al paño, DON SEBASTIÁN y POLILLA.

- POLILLA: Gente hay aquí, señor.
- DON SEBASTIÁN: Hasta ausentarse,
ocúltate conmigo,
pues solo intento descansar contigo. 470
- DOÑA JUANA: Pues ya en el sitio estamos,
vamos a divertirnos.²¹⁷
- DON MANUEL: Vamos.
- DON FERNANDO: Vamos.
- ISABEL: No es nada, lo que alabo es su despejo,
cuando tiemblo yo sólo de un conejo. (Vanse.)
- POLILLA: Ya se fueron.
- DON SEBASTIÁN: Pues este rato puedo, 475
hablar con libertad, hablar sin miedo.
Polilla, amigo, y que aquella ingrata,
aquí con su presencia no me mata,
salgan pues de mi pecho desconsuelos,
salgan incendios, salgan...
- DOÑA JUANA: ¡Piedad, cielos! (Dentro.) 480
- DON SEBASTIÁN: ¿Qué miro? Un bruto fiero,
hijo del Betis, esta vez grosero,
que sobre sí admitió aquella hermosura,
despeñarla pretende su locura.
¿Qué aguardo, que no intento que su estrago 485
sólo quede (librándola) en amago?
Espera aquí, Polilla, que ya vuelvo. (Vase.)
- POLILLA: Ve tú, señor, que yo no me resuelvo [folio 113]
a ir a la parte, en caso aventurado, 490
pues el que mete paz, sale lacrado.
Ah, buen hijo, detuvo al bruto altivo,
y con brazos y aliento ejecutivo,
de su valor bizarro satisfecho,
trono de tal deidad hizo su pecho.

Salen DON SEBASTIÁN con DOÑA JUANA.

- DON SEBASTIÁN: Alentad, raro asombro de hermosura, 495
que ya en mis brazos respiráis segura.
¿Cómo os sentís?
- DOÑA JUANA: Mejor, y de este estado,
vuestro valor (oh, joven) me ha librado,

217 Este verso y el anterior aparecen en otra tinta sobre otros anteriores tachados.

pues confiesa rendido mi deseo,
que os debo ya la vida que poseo. 500

Salen DON MANUEL, DON FERNANDO e ISABEL.

DON MANUEL: Hija, felice he sido,
pues la fortuna el gusto me ha cumplido,
de verte libre de una acción violenta.

DON FERNANDO: Quien a merced de vuestra vida alienta,
fuerza es que alegre viva, 505
en que tal bien vuestra deidad reciba.

ISABEL: ¿Que no haya de haber caza, ni aun pintada,
que no tenga caída desgraciada?
Por eso yo, por excusarme el fallo,
quiero más un pollino, que un caballo. 510

DOÑA JUANA: Más grave fuera el daño, padre mío,
si aqueste caballero,
no llegase primero,
amansando al osado bruto, el brío,
y no hallando en mi afán humano medio, 515
donde nunca esperé, se vio el remedio.

DON MANUEL: Mucho os lo aprecio yo.

DON SEBASTIÁN: Señor, no ha sido
ningún valor hacer lo que es debido,
pues ser siempre cortés y no grosero,
no es valor, deuda sí, de caballero.²¹⁸ 520

DON FERNANDO: Como tal os portáis.

DON MANUEL: Razón sería,
si hay cerca por aquí alguna alquería
que reparando Doña Juana el susto,
vacase en algo el venatorio gusto.

DON SEBASTIÁN: Señor, aunque de una casa 525
que muy poco de aquí dista,
no soy dueño, quien la manda
no se opondrá a tan debida
urgencia como lo es ésta.
Adelántate, Polilla, 530
y di a Cristerna este caso.

POLILLA: Voy, que aunque es un poco arisca,
cuanto a ser cortés, apenas
otra habrá que la compita. (Vase.)

DOÑA JUANA: Pues, ¿quién sois, que retirado 535

218 Este verso está escrito en el margen con distinta letra y sustituye a este otro que está tachado: “es deuda, no valor de un caballero”.

pisáis de un monte las líneas,
y os negáis al trato, siendo
tan cortés vuestra hidalguía?

DON SEBASTIÁN:

Ay, señora, tales casos,
que al que es noble le precisan
antes a callar muriendo
que a ejercer acción indigna
de quien es, si es caballero.

540

Y así, aquí se me permita

que responda mi silencio,
pues aunque la verdad diga,
será ofensa, y sólo puede
ser fineza aquí, el que finja.

[folio 114] 545

(Ay, peregrina belleza,
mucho mi pasión suscitás.)

(Aparte.)

550

DOÑA JUANA:

Ay, joven, mucho te debo.
(Y aunque mi afecto se rinda
a tu valor, nada es mío
pues tú me has dado la vida.)

(*Aparte.*)

[DON SEBASTIÁN:]

¡Ay, Mencía! Aunque parezca
ingratitude, si te olvida
mi amor, no es hacerte ofensa,
cuando no puedes ser mía.²¹⁹

555

Salen CRISTERNA, INÉS, TORIBIO y JUAN CHAMORRO.

CRISTINA:

Habiéndome dicho ahora,
señores, que una desdicha
ya remediada, en el monte
a deteneros motiva,
para que yo os obedezca
basta que quien os precisa,
me lo ordene a mí. Venid,
pues cerca está mi alquería,
que aunque tosco albergue, puede
hacerle alcázar la dicha
de admitiros, quien humilde
sólo obsequios os dedica

560

565

570

JUAN CHAMORRO:

Señores, esta mujer,
¿no me dirán qué imagina,
pues me trae sobre ojo, y hace
que como maza la siga?²²⁰

DOÑA JUANA:

Yo os estimo, hermosa dama,
tan fina voluntad, hija

575

219 Estos 4 últimos versos aparecen como un añadido al margen, y sin atribución a ningún personaje, aunque claramente los dice Don Sebastián.

220 Estos 4 versos aparecen añadidos al margen.

	de vuestra urbanidad, pero sepa a quién debo tal dicha, para obligarme a pagarla cuando yo en Lérica asista.		580
DON FERNANDO:	Hermosa cara, señor Don Manuel, por vida mía.		
ISABEL:	Pues no es la de la criada menos bella, y menos linda.		
TORIBIO:	Y aquí, para entre llus dos, ¿qué vos parece la mía?		585
ISABEL:	Una cara de pandero, con matices de cocina.		
TORIBIO:	Pues a fe, que este panderu sabe bien dónde repica.		590
INÉS:	De lo que he de prevenirles, ya estoy también prevenida.	(<i>Aparte.</i>)	
DOÑA JUANA:	¿Es vuestra hermana esa dama?		
DON SEBASTIÁN:	No, señora, (¡Ay, pena mía!)		
DOÑA JUANA:	Luego, ¿será vuestra esposa?		595
DON SEBASTIÁN:	No es mi esposa.		
DOÑA JUANA:	¡Amor, albricias!	(<i>Aparte.</i>)	
CRISTERNA:	Ya, señores, que el obsequio yo le ofrezco por mí misma, porque hacerle interesada es usura, y no hidalguía, a preveniros me parto alegre mansión florida, en que admiréis, de... Mas esto, pues Inés está advertida, ella os informará. (Amor, ¿a qué tus ansias no obligan? Pues por alagar lo que amo, nada mis ciencias evitan.)	(<i>Aparte.</i>) (<i>Vase.</i>)	600 605
DON FERNANDO:	Decidnos, señora hermosa, ¿quién es mujer que en sí cifra, de discreción y hermosura, contrariedades tan dignas?		610
INÉS:	Señores, contado en plata, ésta es una perseguida belleza, porque naciendo noble, igualmente que rica, se dio a los doctos estudios, de matemática altiva, y viviendo entre pazguatos		615

[folio 115]

	y tontos, (que esta semilla cunde gracias a Dios, tanto, que no hay ya donde no asista) por muchos prodigios suyos dieron pues en perseguirla, y vive aquí retirada	620 625
JUAN CHAMORRO:	Tal te la depare Dios a ti, y a cuantos te miran. ¡Ah, brujos! Si vais a Cabra, ¿para qué se hizo su sima? ²²¹	630
DON MANUEL:	La matemática es arte cuyo ejercicio no indica pacto nigromante alguno, y así que se le persiga no es razón.	635
TORIBIO:	No, señor mío. You también vivu en pretina, porque soy mastematico. ²²²	
DOÑA JUANA:	Pues tú, di, ¿en qué lo ejercitas?	640
TORIBIO:	A un hombre vulví carnero, y a un elefante, en hormiga.	
DON SEBASTIÁN:	Aparta, loco. Señores, venid, que estamos ya a vista ²²³ de lo que ha de ser esfera, pues tanto sol se avecina.	645
DOÑA JUANA:	Efecto es, atención tanta de vuestra cortesanía.	
DON MANUEL:	Gustoso voy a admirar tan curiosas maravillas.	650
DON FERNANDO:	Ya tanto asombro deseo.	
ISABEL:	Mi curiosidad me incita.	(Vanse.)
TORIBIO:	Pues que ya se metiu fraile mi dama Doña Mancilla, entre Isabel y Inés tratu de andar a la rebatiña. ²²⁴	655

221 Estos 4 versos aparecen añadidos al margen.

222 La sílaba tónica es “tí”, para tener un verso de 8 sílabas.

223 Verso poco claro en MSS (“venid, que estaos ya vista”), y en AP se corrige el sentido.

224 Tenemos tras este verso el símbolo [+]. En la comparación con los AP, encontramos aquí unas réplicas que aparecen como folio inserto en MSS, el folio 116. El símbolo que aquí aparece podría ser el del inserto. Tenemos entonces 7 versos de Inés tachados, los siguientes:

INÉS:: No es nada lo que Cristerna

INÉS:	No es nada lo que mi ama trae en la imaginativa. Ella volverá hacer cosas tan raras, tan exquisitas, que lo que allá no pagamos en Lérida nos lo pidan. Mas, sígolos, antes que se puedan perder de vista.	[folio 116] (Vase.)	660
TORIBIO:	Señur Zamarru, you quieru hacerle una preguntña. Dígame su mercei, conque la pichona de mi vida, aquella que me clavó en el pechu unas cosquillas, ¿se metiu fraile?		665 670
JUAN CHAMORRO:	Metiose.		
TORIBIO:	¿Pues quién demonios la obliga, estandu you de vacante, para vulverse cecina?		
JUAN CHAMORRO:	No me quiebres la cabeza, que no estoy de tararira.		675
TORIBIO:	Oiga su mercei, ¿conque tiene un criollu Paulita? ²²⁵		
JUAN CHAMORRO:	Tiene.		
TORIBIO:	Duila abercebucas, pues no empieza mal la chica. Y dígame su mercei...		680
JUAN CHAMORRO:	Calla, canalla maldita, que te daré con un leño si más palabras me chistas.		
TORIBIO:	No se espante si pregunto, que you sé de señurías que a preguntas y respuestas se machacan al que pillan. Peru vámunus a casa.		685
JUAN CHAMORRO:	A la del diablo dirías.		690
TORIBIO:	Sí, señor, que hoy por llu menos, habrá manus y morcilla.	(Vanse.)	

para esta droga imagina.
Ella volverá a hacer cosas
tan raras, tan exquisitas,
que lo que allá no pagamos
lo cobren aquí en un día.
Mas ya vuelven.

225 AP: El verso es “¿se casó también Paulita?”. En el verso de MSS que mantenemos se da a entender que ha sido madre.

CRISTERNA: Ya que de la caza os trae²²⁷
a descansar la fatiga
a este sitio, en cuya estancia 695
mis estudios solicitan
festejaros, no lo inculto
aquesta vez os aflija,
que a mi amor, no le es difícil
cualquier cosa que imagina. 700

TODOS: ¿Por qué?

CRISTERNA: Por lo que estáis viendo.²²⁸

Silbo. Se verá todo el teatro de hermosísimo jardín con varios aparadores de plata, y a los lados cuatro hornacinas, que serán vistosos floreros, y de foro adentro un grandioso árbol, que cogerá toda la boca del teatro, de modo que quede una vista de la mayor hermosura que pudiere componerse.

Y pues el sitio convida,
en él podéis recrear
los sentidos, que aunque indigna [folio 117]
mansión de huéspedes tales, 705
por el sitio en que se mira
no perderá lo apreciable
por lo humilde.

DON MANUEL: ¡Hermosa vista!

DOÑA JUANA: ¡Émulo es de los de Chipre!

DON FERNANDO: ¡Recreación peregrina! 710

DON SEBASTIÁN: ¿En qué, cielos, pararán
de esta mujer las insidias?
Pues ofende mi decoro
con lo mismo que me obliga.

ISABEL: Ah, señora Inés, advierta 715
que la quiero por amiga.

INÉS: Yo lo soy siempre de usted.

CRISTERNA: Sentaos, pues, porque reciba
mi humildad la honra, de que
vuestras grandezas admitan 720
el corto pequeño obsequio

226 En el verso anterior termina el añadido del folio 116 y a partir de aquí continúa los versos que nos restaban del folio 115.

227 Este verso aparece corregido ya que se había tachado la última intervención de Inés. En ella, su última frase era “Mas que ya vuelven”, y el verso se completaba con “Ya que os trae”.

228 Anotación de maquinaria: [+].

de una expresión tan sencilla.

DON MANUEL: ¡Aparato suntuoso!

DOÑA JUANA: ¡Qué grandeza!

ISABEL: ¡Qué inventiva!²²⁹

DON FERNANDO: ¡Qué profusión tan bizarra! 725

DON SEBASTIÁN: ¿Qué dirá quien, divertida
en Doña Juana, la idea
ni atiende, ni oye, ni mira?

CRISTERNA: Inés, en tanto que aquestos
señores mi afecto admiran, 730
entreténgannos tus voces
dulces, tu acorde armonía.
Y porque no te embaraces
en que nadie hay que los sirva,
de esos hermosos floreros 735
vendrán quienes nos asistan,
porque para tanto asunto,
estén las flores propicias.²³⁰

Dan vuelta las hornacinas y salen JUAN CHAMORRO, POLILLA, TORIBIO, e IBÁÑEZ en el traje que pareciere.

TODOS: Raro, admirable prodigio.

JUAN CHAMORRO: ¿Qué pensará esta maldita 740
hacer conmigo? Reniego
de todas sus engañifas.

POLILLA: Ella tiene a su mandado,
más legiones, que hay hormigas.

IBÁÑEZ: ¿No es nada lo que hay? Yo di 745
con hermosa gentecilla.

TORIBIO: Pues a servir el refresco
voy, yo cobraré la sisa.

ISABEL: ¡Hidalgo, guárdeme algo!

TORIBIO: ¡Ah, muchacha, no te aflijas, 750
que cuanto tengo guardado
tuyo es si tú quieres, hija!

ISABEL: Váyase el señor basura.

TORIBIO: ¿Dónde?

ISABEL: A la caballeriza.

229 “Inventiva” sustituya a la palabra “hidalguía”, tachada.

230 Anotación de maquinaria: [+].

CRISTERNA:	Admitid de un noble obsequio la atención.	755
DOÑA JUANA:	Aunque es precisa deuda admitirlo, es razón que en esta ocasión lo omitas, porque no deje el agrado de admirar tanta delicia.	760
CRISTERNA:	Pues ya que esto falta, añada más diversión a la vista. ²³¹ ¿No cantas, Inés?	
INÉS:	Señora, Ya toso, arranco y va arriba.	
<i>Canta INÉS y repiten ecos.</i>		
INÉS:	Flores Cárdenas.....cárdenas. [folio 118] Fuentes líquidas.....líquidas. Auras diáfanas.....diáfanas. Perlas nítidas.....nítidas.	765
A CUATRO:	Cárdenas, líquidas, diáfanas, nítidas.	
INÉS:	Con suaves olores, con blandas caricias, con soplos afables, con gracia y con risa.	770
A 4 ECOS:	Con suaves olores, con blandas caricias, con soplos afables, con gracia y con risa. ²³²	775
INÉS:	Festejad, aplaudid, celebrad el convite que ofrece gustosa Cristerna divina.	
A 4 ECOS:	Festejad, aplaudid, celebrad el convite que ofrece gustosa Cristerna divina. ²³³	780
INÉS:	Y pues entre las flores, blandamente, de las aguas se ríe la corriente, haciendo este recreo, bello pensil, envidia del hibleo ²³⁴ los ecos dulces otra vez prosigan y a tanto obsequio placenteros digan: ²³⁵ Flores Cárdenas.....cárdenas.	785

231 Estos últimos 8 versos aparecen como añadido en MSS y son recogidos en los AP.

232 Esta intervención en MSS: “Con suaves olores, etc.”

233 Esta intervención en MSS: “Festejad, aplaudid, celebrad, etc.”

234 Perteneiente o relativo a Hibla, monte y ciudad de Sicilia antigua, famosos por su miel.

235 Este pasaje tiene varios añadidos en otra letra. En principio era: “Y pues entre las flores / las tersas aguas buscan / flores cárdenas...” y continuaba con el juego de ecos. Con la corrección, antes de los ecos, en vez de 2 versos, tenemos 6.

	Fuentes líquidas.....líquidas. Auras diáfanas.....diáfanas. Perlas nítidas.....nítidas. Festejad, aplaudid, celebrad el convite que ofrece gustosa Cristerna divina,	790
DON MANUEL:	Esperad, que dulce acento repetido el eco envía, que se escucha, y no se deja percibir quién le suscita.	795
DOÑA JUANA:	¡Dulce hechizo del oído!	
ISABEL:	¡Noble objeto de la vista!	
CRISTERNA:	Pues ya que mi ciencia quiere festejaros, ¿no sería escasez de mi poder no hacer la función cumplida? ¿Veis ese frondoso árbol que al cielo subir aspira? Pues en él, el dulce acorde, eco sonoro, se cifra, y para mayor prodigio, rompiendo su pompa altiva, ²³⁶ manifieste su hermosura, ya que os suspendió su lira.	800 805 810
	(Silbo.)	

Transmútase el árbol, en cuatro hermosos adornos con cuatro ninfas, que compondrá una vistosa mutación, y si pareciere canten el cuatro.

TODOS:	¡Admiración portentosa! ²³⁷	
DOÑA JUANA:	¡Todo es una maravilla!	
JUAN CHAMORRO:	(Si supieran lo que es ella dieran al diablo la niña.)	(Aparte.) 815
ISABEL:	Cosa más bella, no juzgo que he visto en toda mi vida.	
DON SEBASTIÁN:	(Horror a horror, esta aleve aumenta en mi fantasía.)	(Aparte.)
IBÁÑEZ:	(Con juzgar que esto es hechizo, me da gusto su inventiva.)	(Aparte.) 820
POLILLA:	¿Cuántos diablos ocupados traerá para que la asistan?	(Aparte.)
INÉS:	Pues para que más se obstenten los estudios que ejercitas, moviéndose aquese hermoso	825

236 Anotación de maquinaria: [+].

237 “Admiración” sustituye a “maravilla”, que aparece tachado.

aparato, otra vez diga:

A CUATRO: Flores Cárdenas.....cárdenas.²³⁸ [folio 119]
Fuentes líquidas.....líquidas.
Auras diáfanas.....diáfanas. 830
Perlas nítidas.....nítidas.
Festejad, aplaudid, celebrad el convite
que ofrece gustosa Cristerna divina.

*Al empezar el cuatro, se empiezan a desprender los adornos girando cada uno a su lado, y se ve
detrás otra vista que se quede firme hasta acabar la jornada.*

DOÑA JUANA: A cada paso, se encuentra
con un asombro la vista. 835

DON FERNANDO: Cuantos asombros se advierten
llenar los ojos de envidia.²³⁹

DON MANUEL: Agradecido a tan grande,
bizarra cortesanía,
pues empiezo mi gobierno 840
en Lérida, con la dicha
de que por ser Carnaval,
sus gentes agradecidas,
me festejen, si lograra
yo, que por la cercanía 845
me honraseis, fuera gustoso.

DON SEBASTIÁN: Yo te ruego que lo admitas,
Cristerna, pues no es razón
despreciemos esta dicha.²⁴⁰
(No es sino, porque la ausencia (Aparte.) 850
a Doña Juana me quita.)

DOÑA JUANA: Yo, señora, os lo suplico.

CRISTERNA: Por serviros no replica
mi veneración.

JUAN CHAMORRO: Señor,
yo tengo ciertas cosillas 855
que deciros, si allá vamos,
que es cuento largo el oírlas.

DON MANUEL: Vedme allá, y os daré oídos.
¿Qué será lo que me avisa
este hombre?

DON FERNANDO: Pues ya pasada 860
la noche, sucede el día,

238 Anotación de maquinaria: [+].

239 Estos dos versos aparecen corregidos por otra letra. En el original se leía “Todo lo que se sucede / llena a los
ojos de envidia”. El primero aparece tachado y el segundo con una corrección en el verbo.

240 Este verso corrige con otra letra a “que desprecies esta dicha.”

	dispongamos la jornada.	
INÉS:	Vamos, que allá mis fatigas se verán, si en mis enredos, la fábula un poco, pica.	865
IBÁÑEZ:	¿Quién con tal gente me trajo?	
POLILLA:	¿Quién pudo traerte? Patillas.	
ISABEL:	Allá, señora Inés, hemos de hacer las dos buenas migas.	
TORIBIO:	You entre las dos entrareí, a revolver la tortilla.	870
CRISTERNA:	Pues ya que habéis admirado mi ciencia, esto que a la vista se ofrece, se desvanezca, y dulces acentos digan:	875
MÚSICA:	Flores Cárdenas.....cárdenas. Fuentes líquidas.....líquidas. Auras diáfanas.....diáfanas. Perlas nítidas.....nítidas. Festejad, aplaudid, celebrad el convite que ofrece gustosa Cisterna divina. ²⁴¹	880

*Representando, con la música, se oculta el jardín, dando fin a la primera jornada.*²⁴²

JORNADA SEGUNDA

[folio 121]

Salen DON MANUEL, JUAN CHAMORRO, IBÁÑEZ.

241 En MSS se lee: “Flores cárdenas, etc.”

242 Tras esto encontramos en la esquina inferior izquierda esta anotación: “790 sin la música”. Y en el folio 120:

Repartimiento:

Don Sebastián: Manuel de Castro

Juan Chamorro: Ramón Verdugo

Don Fernando: Joseph Parra

Don Manuel: Juan López

Toribio: Juan Plas^a

Polilla: Felix Ramírez

Ibáñez: Pedro Vicent

Acompañamiento: Paz, Pacheco, Luis Parra y los otros.

Cisterna: Señora Petrona

Doña Juana: Señora María Antonia

Inés: Señora Rosa.

Isabel: Señora Catuja.

Ninfas: Señora Isabel Camacho, Getrudes de Ribas, Getrudes Verdugo, Ana María la de Paz y la chica de la Rita.

DON MANUEL:	Ya, Juan Chamorro, que ha quince ²⁴³ días que estamos en casa, y que mis ocupaciones continuas y dilatadas (por asistir tan honrados huéspedes) no me embarazan, proseguid, que esos sucesos, me suspenden.	885
JUAN CHAMORRO:	Pues aún falta, porque la tal gentecita es la más perra canalla que ha habido desde Caín. Y si no, estos autos pasa, que no fue poca fortuna cuando al monte me trasplanta con platos, mesa y comida, que estuviese en la demanda de sustanciar su proceso.	890 895
IBÁÑEZ:	Señor, ella es gran bellaca, y de esto, sentado tiene el crédito en Salamanca.	900
DON MANUEL:	Yo los haré ver después.	
JUAN CHAMORRO:	Pásalos, verás la caca ²⁴⁴ que vas descubriendo, porque tienen cosas tan extrañas, que ponerme en una horca, en un burro, a un camarada hacer volar su galán, formar un monte en la casa, echarnos el mar acuestas, fingir la noche y el alba, plantarse en un sol tan grade, colocarse en un alcázar, llevar tres en un balcón, y zambullirse en las llamas, es lo mismo para ella, que sonarme yo con ganas ese polvo de tabaco, que es bueno, y sabe que rabia.	905 910 915
DON MANUEL:	Y Don Sebastián, decid, ¿sigue las extravagancias de esa mujer?	920
JUAN CHAMORRO:	No, señor, arredro, demonio, vayas, que es así, Dios me perdone, un bello Juan de buena alma. Antes ella al pobre no le deja pie ni patada.	925

243 Anotación de maquinaria: [+].

244 “Táchalos” sustituye a “Con ellos”, que aparece tachado.

DON MANUEL:	¿Y los criados?	
IBÁÑEZ:	Aquesos,	
JUAN CHAMORRO:	siguen la escuela del ama.	930
	Los criados son, señor	
	de su alcornia y su calaña,	
	mas brujos que la Montilla,	
	y en Écija, Santillana. ²⁴⁵	
DON MANUEL:	Posible es, que ese hombre tenga	
	contra estos tres, otra causa	935
	de encono, o enojo, y quiera	
	por este medio vengarla,	
	pues además de que no	
	parece en sus circunstancias	
	el más discreto, me entibia	940
	a creerle su eficacia,	
	y nunca informa seguro,	
	quien con tanta pasión habla.	
JUAN CHAMORRO:	Mas ya sé lo que he de hacer.	
	¿Qué tenemos, macho o macha?	945
DON MANUEL:	Mirad, yo para estas fiestas	
	del Carnaval, a esta dama	
	a mi casa he convidado.	[folio 122]
	Sobre la fe de obsequiarla,	
	no me parece cordura	950
	ni prenderla, ni arrestarla.	
	Mas pues aquesos criados	
	en otra mansión se hallan	
	disfrazándose, para una	
	fiesta, que ejecutar trazan,	955
	al retrete donde asisten	
	id vos con prudencia y maña	
	y detenedlos en él,	
	que así se tiene a su dama	
	el merecido respeto,	960
	y a lo justo, no se falta.	
JUAN CHAMORRO:	Bellamente, discurrís,	
	seo Don Manuel, como un papa.	
	Ibáñez, vente conmigo.	
IBÁÑEZ:.	¿Y vamos, para esta maula	965
	solos, señor Juan Chamorro?	
DON MANUEL:	Llevad, para más fianza,	
	los soldados que os parezcan	
	de los que ahí están de guardia.	
JUAN CHAMORRO:	Muy bien, señor.	
IBÁÑEZ:	Plegue a Dios	970
	que con bien la prisión salga.	(Vanse.)

245 AP1 y AP2: “más brujos que la Montilla / en Écija y Santillana”. En Montilla vivieron las célebres brujas conocidas como «Las Camachas» en el siglo XVI. Una de ellas, Leonor Rodríguez «La Camacha», fue inmortalizada por Cervantes en *El coloquio de los perros*. Desconozco casos concretos en Écija y Santillana.

DON MANUEL: ¡Raros sucesos! No sé
qué discurra, ni qué haga,
pues aunque en el monte hizo
maravillas tan extrañas, 975
suelen caber (como dicen)
esas, en la magia blanca.
Pero allí Don Sebastián
viene. Justo es que me valga
de su aviso. 980

Sale DON SEBASTIÁN y POLILLA.

¿Cómo, amigo,
tanto tiempo se retarda
vuestro amor de quien le aprecia?
Mal os trata la posada
que no os dejáis ver.²⁴⁶

DON SEBASTIÁN:	Señor	
	Don Manuel, mucho me agravia	985
	quien mi retiro le juzgue	
	aversión, pues es la causa	
	hallarme favorecido,	
	y es en un noble gran carga	
	verse obligado, y no hallarse	990
	con medios para la paga.	

POLILLA: (Recibe, admite, y gallea, (Aparte.)
va que no te cuesta blanca.)

DON MANUEL: Quien como vos lo merece,
mal hace si se delata. 995

Pero dejando esto a un lado,
yo de vos en confianza
quiero saber cierta especie.
DON SEBASTIÁN: Decid. (¡Ay, memoria extraña, (Aparte.)
o me acuerdes desvaríos, 1000
que aunque pasados, me matan!)

DON MANUEL: Esta dama, que con vos
encontré en estas montañas,
(porque a mí han llegado algunas
noticias no mal fundadas)
¿quién es y cómo aquí vino?

POLILLA: Ah, señor, la verdad canta,
porque de que tú la digas
pende todo.

DON SEBASTIÁN: Infame, calla,
 porque nunca debe un noble²⁴⁷ 1010
 vilmente, tomar venganza.
 Señor, cosas suele haber

246 Estos dos versos sustituyen a estos otros dos tachados: “pues no ignoráis de mis ansias / mi veneración.”

247 Este verso sustituye al tachado: “que no siempre debe un noble”

	en sí tan extraordinarias, que al que sin reflexión mucha las suele mirar, le pasman.	1015
	Quizá os habló algún quejoso sin mirar lo que miraba, y para satisfaceros, imagino que esto basta.	[folio 123]
	Y si no lo quedáis, yo soy caballero, ella es dama. Pues aunque en estas materias no hay pundonores que valgan, no he de precisarme yo a cometer una infamia	1020 1025
DON MANUEL:	cuando, dando tiempo al tiempo, y estando ella en vuestra casa, podréis, quedando yo airoso, ²⁴⁸ ni absolverla, ni culparla. Decís bien, el tiempo sea quien de ello nos satisfaga.	1030
DON SEBASTIÁN:	Dadme licencia, que en tanto que la fiesta se prepara que estos criados disponen, hago en el despacho falta.	1035
DON MANUEL:	Id con Dios.	
POLILLA:	Quedad con Dios. (Vase.) Vive Dios, que eres un mandria, pues pudiendo verte libre de esta alátere tarasca con hablar dos palabritas, dejas pendientes sus tramas.	1040
DON SEBASTIÁN:	¿Qué se dijera, Polilla, de mí, si yo fuese causa de su ruina? A quien me importa hablar, que es a Doña Juana, ya la he informado de cuanto en mis fortunas me pasa, pues como ha ya quince días que nos vemos en su casa, donde, fiel amante, he sido mariposa de sus llamas, no era bien que mis amores, con engaños empezaran.	1045 1050
	Bien, que no de los encantos de esta aleve que me mata la he informado lo que son, sino sólo lo que basta para que si se descubren, quede bien puesta mi fama.	1055

248 “podréis” sustituye al tachado “cuando”.

POLILLA:	Ella viene.		
DON SEBASTIÁN:	Su hermosura tiranamente me arrastra.	(Sale DOÑA JUANA.)	1060
DOÑA JUANA:	¿Don Sebastián?		
DON SEBASTIÁN:	En vano era preguntar quién a esta estancia tanto esplendor comunica, pues entra el sol a ilustrarla.		1065
DOÑA JUANA:	Lisonjero estáis, mas yo, que aprecio expresiones tantas, os perdono la lisonja, por el amor que la causa. ²⁴⁹		
POLILLA:	Ya que quedan pareados, voy a buscar al Panarra de Juan Chamorro, y con eso, parlaremos de la patria.	(Vase.)	1070
DON SEBASTIÁN:	Quien vive a merced, señora, de esas luces soberanas, no ha menester expresiones ponderativas, pues basta lo real, sin que más aumento los hipérboles añadan.		1075
DOÑA JUANA:	Bien de vuestro amor lo creo, y de vuestra acción bizarra satisfecha estoy.		1080
CRISTERNA:	Buscando vengo. Mas oigamos, alma, que está allí a quien busco. Siento hallarle con quien se halla.	(Al paño.)	1085
DON FERNANDO:	Vine a ver a Don Manuel, y habiendo por Doña Juana preguntado, solicito saber... Pero, a espacio, ansias, que allí con el forastero está.	(Al paño.)	1090
DON SEBASTIÁN:	Ya en fin, que informada de mi cariño estáis, ¿cuándo ha de llegar (prenda amada) el feliz día que tengan dulce fin mis esperanzas?	[folio 124]	1095
DON FERNANDO:	¡Vive Dios, que la enamora!		
CRISTERNA:	¡Ah, falso, qué mal me pagas!		
DOÑA JUANA:	Supuesto que en mi firmeza vuestro afecto se afianza, vivid seguro, que en bronce vuestro cariño se graba.		1100
DON FERNANDO:	Bueno es esto, cuando tengo con Don Manuel hecha instancia,		

249 “Causa” sustituye en otra letra a una palabra ilegible que está tachada.

	y no mal mi afecto admite.	
CRISTERNA:	Mucho será que no arda el volcán del pecho mío, consumiéndolos sus llamas.	1105
DON SEBASTIÁN:	No en vano, mi bien, mi cielo, agradezco a la tirana, que a estos montes me condujo que en mí emplease su venganza, pues a un pretérito afán, es un bien presente paga. Y así, solo a ti...	1110
CRISTERNA:	Es verdad, porque solo a ti idolatra, sin que le contenga, a quien debe obligaciones tantas. No te turbes, no, prosigue las ternísimas palabras de mi bien, y de mi cielo, de mi vida, y de mi alma, que... Pero, ¿cómo yo sufro tus injurias, sin vengarlas? Villano...	1115
		1120
	<i>Sale DON FERNANDO.</i>	
DON FERNANDO:	Tente, que yo te vengaré con mi espada. ¡Muera un alevé que un noble hospedaje tan mal paga!	1125
DON SEBASTIÁN:	Yo, un arrogante delirio vengo así.	
DOÑA JUANA:	¡Ay, estrella infausta! Detente, Don Sebastián. Don Fernando, mira...	1130
CRISTERNA:	Aguarda, que aunque pudiera irritarme yo, no es razón que a una dama se le aventure el decoro. Este respeto la valga.	1135
DON SEBASTIÁN:	Pues no puede, a cobardía, atribuirse mi templanza, porque en día de festines fuera error haber desgracias. Yo os buscaré.	
DON FERNANDO:.	Yo lo aceto.	1140
CRISTERNA:	(¡Ah, cruel, qué mal me pagas!)	(Aparte.)
DON SEBASTIÁN:	Muchas veces, los oídos, como los ojos, se engañan.	(Aparte.)
CRISTERNA:	Bien está.	(Aparte.)

DON FERNANDO:.	Yo buscaré oportunidad a mi venganza.	(<i>Aparte.</i>)	1145
DON SEBASTIÁN:	Tiempo vendrá en que me vengue.	(<i>Aparte.</i>)	
DOÑA JUANA:	¿Quién (¡ay, infeliz!) pensara que, huyéndose lo que estimo, se acerque lo que me cansa?		
CRISTERNA:	Aquí se llegan aquellos criados nuestros, que tratan, disfrazados, divertarnos. Disimulen nuestras ansias, y procuremos dejarlos, desocupada esta estancia.		1150 1155
DON SEBASTIÁN:	Vamos a esperar, amor.	(<i>Vase.</i>) [folio125]	
DON FERNANDO:	A padecer vamos, alma.	(<i>Vase.</i>)	
DOÑA JUANA:	Paciencia, cielos, paciencia.	(<i>Vase.</i>)	
CRISTERNA:	¡Venganza, cielos, venganza!		

Al irse CRISTERNA, salen INÉS vestida de italiana con bata, TORIBIO a lo turco, (que la detiene) e ISABEL.

TORIBIO:	¿Ah, señora?		
CRISTERNA:	¿Inés? ¿Toribio?		1160
	¿Isabel?		
INÉS:	¿Cómo te hallas? Pues desde que de miñonas te asistes y te acompañas, no haces más caso, que si fuésemos sacos de paja.		1165
TORIBIO:	En fe de aquel medio lazo que poseo, uso la maña de hablar limpio cuando quiero. Mas, dime, ¿cuándo se trata la fiesta? Pues ya mi traje vivamente me retrata		1170
	de Vehalí ²⁵⁰ rajá de Alepo, cacique de Transilvania.		
ISABEL:	Pregunto yo ahora, señora, ¿y qué papel en la farsa me compete a mí, que no sé cuál es?		1175
CRISTERNA:	Ya daré traza adentro, pues solicito que entrambas vistáis de gala. Oídmelos dos: el tonto de Juan Chamorro, con rara ponderación, ha contado al gobernador...		1180

²⁵⁰ La grafía no es clara en MSS; quizás se refiera a Ben Neftalí que, supuestamente, corrigió el *Códice de Alepo*, el más antiguo y completo manuscrito de la Tanaj, la biblia hebrea. Pero en los AP se lee claramente Vehalí.

Prosiguen hablando entretanto, y salen al paño JUAN CHAMORRO, IBÁÑEZ, POLILLA, y algunos soldados.

JUAN CHAMORRO:	Cachaza, que aquí está la proto bruja, y en yéndose en hora mala, entraremos de tropel, y encima, caiga el que caiga. Bien está.	1185
TODOS:		
TORIBIO:	Él es un borrico, con cola, sesos, y patas.	
CRISTERNA:	¿Estáis advertidos?	
INÉS:	Sí.	1190
ISABEL:	¿Qué será aquello que tratan en secreto?	
CRISTERNA:	Yo me voy, y cuidado con no errarla, porque el soplón pague bien los recados en que anda.	(Vase.) 1195
INÉS:	Toma, ¿a quién se lo encomienda, sino a quien da quince y falta a la misma Celestina? Para el chasco que se entabla, póngome la mascarilla, porque me tape la cara, y llueva Dios escribanos.	1200
TORIBIO:	¿Oyes, chica? Pues yo, pajas, que puede ser mi aprendiz Don Juan de Espina en su patria. Tápome yo, y más que vengan los enemigos del alma.	1205
ISABEL:	Toribio, ¿me quieres mucho?	
TORIBIO:	Tanto te quiero, muchacha, y estás tan inseparable de mi amor y mi constancia que parece que con cola nos han pegado las almas.	1210
INÉS:	No empieces con declarados celos a darme matraca, que te quebraré los ojos.	[folio 126] 1215
ISABEL:	¿Oyes? ¿No ves qué arrogancia?	
TORIBIO:	¿Qué importa? El amor es ciego, y para quien tanto te ama, lo mismo es para mí a oscuras, que si hubiera aquí cien hachas.	1220
INÉS:	Mira que te he de arañar, y que...	

Sale JUAN CHAMORRO, POLILLA, IBÁÑEZ y soldados.

JUAN CHAMORRO: ¡Favor a la santa!
 TODOS: ¡Ah, perro, daos a prisión!²⁵¹
 INÉS: ¡Ay, Dios, que me despilfarran! 1225
 TORIBIO: ¡Suelta, escribano maldito!
 ISABEL: ¡Soltadlos, perra canalla!
 JUAN CHAMORRO: Ea, vaya a fregar ella,
 miren aquí quién la llama.
 POLILLA: Agarradlos bien, y asidlos, 1230
 veremos cómo se escapan.
 SOLDADO 1º: Resistencia, resistencia.
 SOLDADO 2º: Echarlos una mordaza.
 ISABEL: Soltadlos o llamaré
 toda la gente de casa, 1235
 para que os muelan a palos.
 JUAN CHAMORRO: A muy buena puerta llamas.
 Y a que los clave las uñas,
 no hay que andarme en zalagardas.
 INÉS: Si es escribano, y las tiene, 1240
 claro que sabrá clavarlas.
 ¡Toribio, alerta!
 TORIBIO: Ya entiendo.
 Escapeme, aquí me valga (Escápase.)
 esta corona.
 INÉS: A mí estotra.

Suéltase y va cada uno a su bastidor.

ISABEL: ¿Hay desvergüenza más alta? 1245
 ¡Dejadlos, pícaros!
 JUAN CHAMORRO: Niña,
 mira si has hecho la cama,
 y no te pongas en medio.
 No se escapan.
 POLILLA: No se escapan,
 que aquí está Toribio.
 IBÁÑEZ: Aquí, 1250
 Inés.
 JUAN CHAMORRO: Pues afuera salgan,
 y así, tapados, traedlos.
 INÉS: ¡Piedad!
 JUAN CHAMORRO: No hay piedad que valga.
 TORIBIO: ¡Clemencia!
 JUAN CHAMORRO: Nula es redentio.²⁵²
 INÉS Y TORIBIO: ¿No? Pues, ¡adiós, camaradas! 1255

Vuelan y se baja el escotillón.

251 En los AP en vez de “perro”, “perros”.

252 Anotación de maquinaria: [+].

JUAN CHAMORRO:	¿Hemos quedado lucidos? ¡Voto a Dios, de una borracha y de un perro, que los tengo de perseguir hasta Jauja!	
ISABEL:	¡Cuánto me alegro del chasco! Seo patán, tras ellos vaya, ²⁵³ que estos presos ya se han ido.	1260
JUAN CHAMORRO:	Pues te aseguro, muchacha, que en treinta años que ha que sigo lo de la pluma y las planas, nunca se me fue por alto preso alguno de importancia. Que por bajo, cada día, írsenos los presos pasan.	1265
ISABEL:	Voy a dar cuenta a Cristerna.	(Vase.) 1270
POLILLA:	Esta es gente endemoniada, a cuál más brujos son todos.	
IBÁÑEZ:	Ellos tienen lindas mañas.	
JUAN CHAMORRO:	Pues aunque han volado, a ellos, ea, hijos, seguir la caza, que de casa no han salido, y yo pienso sacar raja.	1275
SOLDADOS:	Nosotros ayudaremos.	[folio 127]
POLILLA:	Pues, seo secretario, al arma.	
IBÁÑEZ:	No se deje enfriar, señores.	1280
JUAN CHAMORRO:	Seguidme. ²⁵⁴	

*Mutación de molinos, y por dos escotillones salen TORIBIO e INÉS de molineros. Y de foro a fuera del bosque.*²⁵⁵

INÉS:	Mira, panarra, cómo el escribano queda mirando las musarañas, y cómo quedará ahora cuando a aqueste cuarto salga viendo un natural molino dentro de la misma casa.	1285
TORIBIO:	El caso es que ignora, el pobre, el suceso que le aguarda, pues ya que no haya otra horca, como en la fiesta de marras, buscaremos suplemento. Mas tente, que cerca andan. ¿Qué hemos de hacer?	1290
INÉS:	¿Qué? Tomemos	

253 "tras ellos vaya" está sobreescrito sobre otras palabras tachadas e ilegibles.

254 Aquí, en otra letra se lee: "Silbo [+] y suben el gallego e INÉS en el escotillón".

255 Esta última frase de la acotación aparece añadida en otra calidad de tinta.

	estas dos cribas, que traza mi inventiva y cantaremos al sonsonetillo que hagan.		1295
TORIBIO:	Es verdad, que me perezco por cantar yo con sonajas.		
<i>Cantan y va saliendo JUAN CHAMORRO.</i>			
INÉS:	Ay, cómo se cierce, ay, cómo se pasa por los agujeros lo que se zaranda. Y el compás de las ruedas, el ruido del ru- ru, ta-ta-ta no se para.	(Canta.)	1300
TORIBIO:	En el molinico, los tontos que llaman, dudan al mirarle y al saberlo, rabian. Y al compás de las ruedas, el ruido del ru-ru, ta-ta-ta no se para.	(Canta.)	1305
JUAN CHAMORRO:	Señores, ¿o estoy borracho, o anda el diablo en esta casa? Pues, ¿he salido yo de ella? ¿No entré a buscar las alhajas aquí en una alacenilla? Pues, ¿qué es esto? ¿Cómo se halla con un molino la vista? Según el temor me agarra, harto será si no tengo al primer tapón zurrapas. Ello no hay que darle vueltas, molino es hasta las gachas. Cómo he venido, no sé, mas, que en él estoy, no hay falta.		1310
	¿Qué pensara el buen Chamorro, y qué hará al vernos?		1315
INÉS:			
TORIBIO:	Lo que haga aquél que sueña un tesoro, y se ve después sin nada.		
JUAN CHAMORRO:	No obstante, yo he de llegar. ¿Qué hay, buena gente?	(Llega.)	1330
TORIBIO:		¿Qué manda?	
INÉS:	¿Qué se ofrece?		
JUAN CHAMORRO:	Poca cosa. Tras unos brujos andaba, y parece que el infierno los esconde de mis garras, con que a buscarlos me vuelvo.		1335
INÉS:	Espere, pese a su alma.		
TORIBIO:	Aguárdese su mercei		

JUAN CHAMORRO:	Hola, ¿gallego me hablas?	
TORIBIO:	Sí señor que soy gallegu, con perdón.	1340
JUAN CHAMORRO:	¡Ah, mala raza, que hasta en los molinos, como gorgojo te nos encajas! Pues si pillara yo a uno que busco, y a una taimada de una Inés, brujos adrede... Mas no gastemos palabras. A la paz, caras de harina.	[folio 128] 1345
INÉS:	Y dígame, si los halla, ¿qué ha de hacer?	
JUAN CHAMORRO:	¿Qué? Derretirlos como manteca de vacas.	1350
INÉS:	¿Soy yo, la tal?	
TORIBIO:	¿Soy yo ése?	
JUAN CHAMORRO:	¡Válgame la peña santa! ¡Que son ellos! De esta vez acabaron mis desgracias.	1355
INÉS:	¡Ah, perro, que aquí te tengo!	
TORIBIO:	¡Ah, escriba, que ahora la pagas!	
INÉS:	Toribio, baja al rodezno y echa acá la mayor rata que hallares, porque en el gato vengue injurias de su casta.	(La rata.) ²⁵⁶ 1360
TORIBIO:	No hay para qué, que ella viene grande, como una marrana. ²⁵⁷	
JUAN CHAMORRO:	¡Queridos, tened piedad!	
INÉS:	No hay piedad. Ea, ¿a qué aguardas? Tendámosle, y que le lleven.	(Tiéndenle.) 1365
TORIBIO:	Vaya, por culpas pasadas.	
JUAN CHAMORRO:	¡Virgen de los apretados! ¿No hay un sastre ²⁵⁸ que me valga? ¡Ay, que ya empieza a subirme!	(Sube.) 1370
LOS DOS:	Seo Zamarro, vaya, vaya.	
POLILLA:	Aquí dentro son las voces. Vamos a ver quién las causa, Ibáñez.	(Dentro.)

Salen POLILLA, IBÁÑEZ y soldados.

IBÁÑEZ:	Vamos. Mas, cielos, ¡válgame santa Susana!	1375
POLILLA:	¡Extraño horror!	

256 Anotación en otra letra. Debe tratarse de una acotación sin verbo, que indica que entra la rata.

257 Anotación de maquinaria: [+].

258 Se refiere a alguien con tijeras, pero también podría referirse a Salvo y Vela, escritor de Pedro Vayalarde, o sea, un ingenio que invente una forma de librarle, haciendo alusión a la leyenda y final de la segunda parte, en la que Vayalarde se libra de ir al Infierno para toda la eternidad en el último momento.

SOLDADO 1º: El demonio
anda aquí.

SOLDADO 2º: Esta no es mi casa,
o estoy borracho.

JUAN CHAMORRO: ¡Ay, amigos!
Castigo es que el cielo traza.
Yo he dado gatazo a muchos, 1380
y de otras veces que agarra
el gato a la rata, esta
vez pilló al gato la rata.²⁵⁹ (Acaba de subir.)

POLILLA: Estos pícaros infames
son quien tantos males causan. 1385

IBÁÑEZ: Agarradlos, que no siempre
vuelo ha de haber que los valga.

POLILLA: Yo sigo al gallego, tú
puedes coger esa daifa.
¡Déjate agarrar, bergante! 1390

IBÁÑEZ: ¡No te resistas, bellaca!

TORIBIO: En esta tolva me meto,
y si me siguen, se clavan.

INÉS: Yo tras de estotra me escondo,
y si vienen, hallan maula. 1395

POLILLA: Tras ti he de arrojarme, perro,
no hay que andarme en zangasmangas.

IBÁÑEZ: ¿Pensará que ha de escaparse,
esta vez la remilgada?

Entrarán TORIBIO e INÉS cada uno en su tolva, en los molinos de los lados, y siguiéndolos POLILLA e IBÁÑEZ, vuelven los graciosos a salir prontamente, transformándose los molinos, en cubos, y fortaleza de muralla, quedando unas rejas a proporción, de modo que IBÁÑEZ y POLILLA se asomen por ellas.

POLILLA: Pero, ¡válgame San Lesmes! 1400

SOLDADOS: ¡Cogióme esta vez la trampa! [folio 129]

INÉS: ¿No ves lo que hay? A dar cuenta
vamos en una trancada. (Vanse.)

TORIBIO: ¿Qué hay, caballeros? Ahora,
¿cómo no nos echáis plantas? 1405

POLILLA: ¿Qué hay, compadres? En verdad,
que parecéis dos urracas.

IBÁÑEZ: ¡Sácame de aquí, Toribio!

INÉS: ¡Inés, muévante mis canas!

TORIBIO: ¡Ahí habéis de perecer! 1410

POLILLA e IBÁÑEZ: ¡Ministrilillos, pagadlas!

POLILLA e IBÁÑEZ: ¿No hay quien nos ampare?²⁶⁰

Al ir a salir DON MANUEL, se cierra el foro, y queda el teatro de salón.

259 Anotación de maquinaria: [+].

260 Anotación de maquinaria: [+ silbo salón].

DON MANUEL:	¡Hola!	
	¿Qué es aquesto?	
INÉS:	Señor, nada, sino que como cada uno como quiere se disfraz, Toribio y yo nos pusimos en el traje en que nos hallas, para haceros reír, no más.	1415
DON MANUEL:	Pues yo escuché voces altas.	
TORIBIO:	Es que you andaba al morir, con esta que me forzaba a vestirme de pellejus, ei non siendu lobo, es chanza.	1420
DON MANUEL:	Bien está. Entrad, que presumo que te ha menester tu ama a ti, para esta función.	1425
INÉS:	¿A mí? Voy por no hacer falta.	(Vase.)
TORIBIO:	Digu, que tal estarán aquellus dos tragaldabas. Ya sé con estu, que non ²⁶¹ tendrán de cogernus gana.	1430
		(Vase.)
DON MANUEL:	Neutral, entre los errores que atribuyen a esta dama, no sé qué resuelva pero, sin que conste la probanza, seguramente será cualquiera acción arriesgada.	1435
		(Vase.)

Salen CRISTERNA e ISABEL.

ISABEL:	Esto pasó.	
CRISTERNA:	Isabel, calla, que aunque asombro temerario te parezca, yo les dije que le diesen aquel chasco, porque otra vez no se vengan con enredos a tu amo.	1440
	Mas, dime, ¿y Don Sebastián?	
ISABEL:	Entretenido en el cuarto de Doña Juana está, pues, como quedaba ensayando el paso que ha de cantar en el festín, que has trazado, oyéndola divertido	1445
	no sale de allí.	1450
CRISTERNA:	¡Ah, tirano!	

261 En otra letra se añade la conjunción "que", quedando el verso de 9 sílabas: "Ya sé que con estu, que non". No tenemos en cuenta el añadido en este caso.

	(Mas en vano es pervertir un corazón que ama cuando, para odio, ni amor, no se halla fuerza alguna en los encantos.) Y a ti, para la función, ¿qué papel te han señalado?	(<i>Aparte.</i>)	1455
ISABEL:	El de Marte, e Inés hace a Adonis, pero es un pasmo mi ama, que tiene el de Venus.		1460
CRISTERNA:	Bien le conviene a su garbo, que es hermosa.		
ISABEL:	Yo lo creo, pues su cara, es un milagro. Adiós, que voy a vestirme, no haya riña si doy chasco. ²⁶²	(<i>Vase.</i>)	1465
CRISTERNA:	Ya se acercan a este sitio.	[folio 130]	

*Salen DON MANUEL, DON FERNANDO, DON SEBASTIÁN y TORIBIO.*²⁶³

DON MANUEL:	Hanme dicho los soldados que se han visto en un asombro tal... (Pero con tiento vamos.) ¿Qué es esto, Cristerna? ¿Cómo, decid, os retiráis tanto?	(<i>Aparte.</i>)	1470
CRISTERNA:	Señor, para que yo os sirva, en cualquier parte me hallo con prontitud.		
DON FERNANDO:	(Si me acuerdo de aquel encuentro pasado con Don Sebastián, el pecho se llena de sobresaltos. Mas disimular es fuerza.)	(<i>Aparte.</i>)	1475
DON SEBASTIÁN:	¡Qué feliz respira amando quien se vio favorecido a vista de su contrario! Pero callar es preciso.)	(<i>Aparte.</i>)	1480
CRISTERNA: ²⁶⁴	Señor, ya que un breve rasgo ²⁶⁵ de los amores de Venus Marte y Adonis, cantando, mi fineza ha prevenido, ²⁶⁶ a fin solo de obsequiaros, ¿cuándo queréis que se empiece? Pues vuestro gusto esperamos. ²⁶⁷		1485

262 Estos dos últimos versos son un añadido en otra letra. En los AP se sustituye "si doy chasco" por algo con más sentido: "si me tardo".

263 Además de estos personajes, en añadido y posteriormente tachado tenemos a Inés.

264 Este parlamento se atribuye a Cristerna en una letra distinta, pero se consigue leer que era un hombre, pues se distingue el "Don".

265 "Señor" sustituye en otra letra a una palabra poco clara, que pudiera ser "Padre".

266 Este verso es también una añadido sobre otro ilegible.

TORIBIO:	¿Cantado? Non mi señora, sea garladu, porque el patio ²⁶⁸ se cansa de gurguritus, y non lleva a bien dar pasus.	1490
DON FERNANDO: ²⁶⁹	Necio, si ello fuese bueno, no fastidiara, y si es malo para perdonar los yerros, se hicieron pechos hidalgos. ²⁷⁰	1495
TORIBIO:	Fiate en esu, que aunque hay muchos, suele haber entre ellus zainus que, dándose al diablu, hacen a otros que se den al diablo. Mas, en fin, si ellu ha de ser, empiecen los ringurangus. ²⁷¹	1500
TORIBIO:	¿Y a mín qué papel me toca?	
CRISTERNA:	Tú no eres ya necesario.	1505
TORIBIO:	Pues si non, ¿por qué me hacen poner este vestuario, que non sirve de provechu, y esu se añade de gasto?	
DON MANUEL:	--- que ya parece hora ²⁷² de empezar, pero entretanto quisiera yo que Cristerna nos divirtiese mostrando algo de su habilidad. ²⁷³	1510
	Cristerna, mucho os debemos, sin duda que vuestro garbo, grande función nos previene. ²⁷⁴	1515
CRISTERNA:	Pues, señor, está enterado, en que ha de representarse muy vivamente aquel caso de Marte, Adonis y Venus, celos y amores mezclando de modo que de mi cuenta quede el vestir el teatro.	1520
	Y ofrezco que dará gusto, por lo hermoso y por lo extraño.	1525
	Han de verse varias ninfas que... Mas, si habéis de mirarlo, el referirlo dos veces no llenará aquel espacio	1530

267 Estos dos versos, escritos al margen, sustituyen también a otros dos tachados.

268 Garla: habla, plática, conversación. Verbo garlar: hablar mucho, sin interrupción y poco discretamente (DRAE).

269 Parlamento anteriormente atribuido a ¿Inés?, y sobre escrito "Don Fernando".

270 En el margen derecho tenemos un añadido ilegible, que comienza con "Pero a Dios".

271 Esta intervención de Toribio aparece suprimida, y no se conserva en los AP.

272 Este verso aparece tachado en sus primeras sílabas.

273 Suprimidos los 5 últimos versos, y no aparecen en los AP. Además se pierde la rima del romance.

274 Estos 3 versos aparecen como añadidos al margen, y se conservan en los AP. Anotación de maquinaria: "[+] Bajar el escotillón".

a la admiración que suele
ocasionar lo impensado.
Y, puesto que en Doña Juana,
Ines e Isabel, fiados
están para el desempeño 1535
los papeles, yo afianzo
que me sacarán las tres
de ello, con lustre bizarro.²⁷⁵
DON SEBASTIÁN: (¿Qué hará esta mujer, que no (Aparte.) folio 131
me llene de sobresaltos? 1540
Temblando estoy de sus artes.)
CRISTERNA: Pues entretengaos en tanto
que el festín se empieza, un
acaecimiento raro
que os cause festiva risa. 1545
TODOS: ¿Cuál es?²⁷⁶
CRISTERNA: El que estáis mirando

Por dos escotillones, salen POLILLA e IBÁÑEZ, llenos de telarañas.

TODOS: ¡Cielos, horrendas figuras!
TORIBIO: ¡Ah, escupidus espantajus!
POLILLA: El demonio me ha traído
desde encubado a empozado. 1550
IBÁÑEZ: Aquestas cosas me huelen,
a cosas del otro barrio.
DON MANUEL:²⁷⁷ ¿Quién sois, duendes o fantasmas?
POLILLA: Señor, yo soy un pazguato,
a quien Toribio...
CRISTERNA: Eso no, 1555
yo pondré freno a tu labio.
DON MANUEL: ¿Qué decís? Hablad.
POLILLA: Señor,
advertid que ha sido el caso...
¡Quien hubiere perdido un burro negro, (Pregona.)
sin pelo en la cola...! 1560
DON FERNANDO: Él está loco, sin duda.
TORIBIO: ¡Brabu cuentu!
DON SEBASTIÁN: ¡Caso raro!
Proseguidlo vos.
IBÁÑEZ: Sabed,

275 Estos 2 versos y medio últimos aparecen como añadido al margen, desde "yo afianzo". Lo suprimido es: "sólo aguarda / que el ausentarse las tres / sea motivo de empezarlo". Y suprimida queda también en MSS una réplica de las tres mujeres citadas. En este caso, dejamos esta réplica en nota porque, como hemos dicho, su entrada en escena (o al menos de Inés) antes del verso 1466+, queda suprimida, y, si no están en escena, raro es que hablen. La réplica es:

LAS TRES: La obediencia signifique
cuánto el servirte apreciamos. (Vanse.)

276 Anotación de maquinaria: [+] suben.

277 Atribuido a Don Manuel con otra letra. En origen, atribuido a Todos.

	que...		
TORIBIO:	¡Zanahorias y nabos!	(Pregona.)	
	¿Si en preguntarlus, pur fín, nos han de vender garbanzus? ²⁷⁸		1565
JUAN CHAMORRO:	¿No hay quien me ampare, señores? ²⁷⁹	(Abajo.)	
DON SEBASTIÁN::	¿Hasta cuándo, cielos santos, han de durar las cautelas? ²⁸⁰	[folio 132 v]	
TODOS:	¿Qué voces se han escuchado?		1570
TORIBIO:	Ya sale otra sabandija.	(Sale ahora la raton---.) ²⁸¹	
JUAN CHAMORRO: ²⁸²	Señores, ¿hay más trabajos? ²⁸³ ¿No basta que aquí la rata me metiese para pasto donde me tiene comido de lo mollar, no sé cuánto, sino que me saquen para que a ser vaya ajusticiado? ¡Ah, mal haya la partera que sacó tan mal gazapo!		1575
DON MANUEL:	Pobre Chamorro, ¿qué es esto?		1580
JUAN CHAMORRO:	¿Qué, señor? Son mis pecados.		
DON SEBASTIÁN:	Pero, ¿quién os trajo aquí?		
JUAN CHAMORRO:	¿Qué se yo? Habrá sido el diablo.		
DON MANUEL:	Idos de aquí.		
IBÁÑEZ Y POLILLA:	Luego al punto.	(Vanse.) ²⁸⁴	1585
JUAN CHAMORRO:	Sí, señores, de aquí vamos, porque si puede ser, sepan la carne, el mundo y el diablo, cuál han puesto los tres brujos a Chamorro el escribano.	(Vase.)	1590
DON SEBASTIÁN:	¡Ah, cruel! ¡Ah, enemiga! ¡Ah, fiera! ²⁸⁵	[folio 132 r]	
DON MANUEL:	Cristerna, ¿qué es esto? ²⁸⁶		

278 Aquí al margen hay añadidos en otra letra: [+] "Ojo. Aquí lo añadido."

279 Se inserta aquí el añadido del que habla la nota anterior, que aparece en el folio 132, en el reverso (pues concuerda con el texto de los AP). Tras el reverso del folio 132 vendría en anverso. De todos modos, encontramos a la izquierda del folio 132 reverso la nota [+] Ojo, quizás haciendo referencia al añadido que comenta la nota anterior. O haciendo referencia a que hay un movimiento de maquinaria, pues al lado del signo [+] tenemos la palabra "Abajo"; Juan Chamorro habla desde debajo del escenario

280 Aparece "las" tachado y sustituido por "sus", y el siguiente verso (breve), que concluía la interrogación, eliminado: "¿de esta mujer?"

281 Acotación con final ilegible, tal vez se refiera a "ratonera".

282 En la atribución leemos "Sale Chamorro".

283 Anotación de maquinaria: [sube +]

284 Desde este verso hasta el final de la escena, aparecen dos veces en MSS, en el folio 131 v y en el añadido (folio 132 r) con ligeras variaciones. Esta frase en el original esta atribuida a Los dos.

285 Aquí comienza el anverso del folio 132.

286 Aquí un signo de O con tachado horizontal, tanto en el añadido como en el original.

CRISTERNA: Es chasco
que por juguete he dispuesto.
Mas ya que el tiempo ha llegado,
para que mejor gocéis 1595
de la variedad, sentaos,
pues el viento, a repetir
empieza ya en ecos blandos.²⁸⁷

Suena la música, y empezará a bajar una tramoya que coja a toda la boca del teatro, hasta el tablado, y en ella tres ninfas; y en llegando allí torne lo del cuatro, que se canta, se desprenden las ninfas de los lados a los bastidores, y la de en medio se quedará pendiente de forma, que sirva de bambalina. [folio 131 v]

MÚSICA A CUATRO: Desprendan los vientos 1600
objetos bizarros,
desciendan festivos
alegres aplausos,
y en ecos y en voces
de dulces encantos,
de Venus y Marte 1605
y Adonis gallardo,
los celos, y amores,
cariños y halagos,
se noten, se aplaudan,
rompiendo su espacio, 1610
las nubes, la esfera,
las luces, los rayos,
que ocultan el trono,
del sol soberano.²⁸⁸

[Ahor]a se rompe la tramoya, viéndose en los segundos bastidores, otros adornos de ninfas, y en el foro, otra hermosa vista correspondiente, con tres adornos: en el uno estará INÉS, que hace a ADONIS, y en el otro ISABEL, que hace a MARTE, los que tendrán gradas, para que desciendan al tablado: celda en medio, que estará DOÑA JUANA, que hace a VENUS, se va desprendiendo hasta que pueda apearse, componiéndose del todo, una hermosa mutación.²⁸⁹ [folio 133]

DON MANUEL: ¡Qué peregrina hermosura! 1615
DON FERNANDO: ¡De admiración es milagro!
DON SEBASTIÁN: (¡Ay, de quien de sus prodigios (Aparte.)
presentes, no ignora el pacto!)
MARTE:²⁹⁰ Desciende, ingrata.
ADONIS: Ven, prenda adorada.
MARTE: A ser tormento mío. 1620
ADONIS: A ser imán de todo mi albedrío.

287 En el añadido encontramos una nota con final ilegible: "la tramoya ---", y en el original la marca [+].

288 Aquí la marca [+]

289 El folio 131 está parcialmente deteriorado en el margen izquierdo, y el principio de esta acotación no está completa. Reconstruimos como pensamos que podía ser. A partir de "estará Doña Juana" lo encontramos ya en el folio 133.

290 A la izquierda de esta atribución se lee "Canta ---", siendo los guiones una o dos letras poco claras.

MARTE:	¡Qué pena!	
ADONIS:	¡Qué memoria idolatrada!	
VENUS:	¿Qué pretendéis?	
ADONIS:	Mi vida.	
MARTE:	Yo mi muerte	
VENUS:	A los dos, satisfago, de esta suerte.	
	<i>Aria</i>	1625
	Yo te adoro, dulce bien. ²⁹¹	
	Tú me ofendes, fiero mal.	
	Y en mi amor y mi desdén,	
	haya celos, con amor.	
	Bello Adonis, tú eres mío.	1630
	Fiero Marte, tú me ofendes,	
	y es en vano si pretendes	
	que te atienda mi razón.	
MARTE:	¿Tal escucho? ¡Ah, pesares!	
ADONIS:	¿Qué oigo, amores?	
VENUS:	De mi deidad son ceños y favores.	
MARTE:	Cómo ingrata...	
ADONIS:	¡Ay, mi amor!	
VENUS:	De horror y tedio.	1635
LOS TRES:	Éste en mí, será el último remedio.	
ADONIS:	¿Que te he de merecer? ²⁹²	
MARTE:	¿Que no me has de premiar?	
VENUS:	En mí todo ha de ser.	
ADONIS:	¡Gran triunfo es el vencer!	1640
MARTE:	¡Gran furia, es un rigor!	
VENUS:	Soy madre del amor.	
LOS TRES:	Y amor me ha de instruir.	
MARTE:	Teme mi enojo, aquí. ²⁹³	
ADONIS:	Mira mi afecto ya.	1645
VENUS:	No hay otro arbitrio en mí.	
MARTE:	Mi ardor me acabará.	
ADONIS:	Al verte sin desdén.	
VENUS:	Con mi adorado bien.	
LOS TRES:	No temo ya el morir.	1650

*Repítese el cuatro, y empiezan a subir hasta la mediación.*²⁹⁴

294 Se lee esto finalmente, tras algunas tachaduras y añadidos.
295 La anterior réplica al final del reverso del folio 133 y ésta el principio del folio 135. Unos versos más adelante,
se suprimen y se sustituyen por un añadido intercalado como folio 134.
296 Dese aquí hasta el fin de la segunda jornada, transcribimos el añadido del folio 134. Pero anotamos aquí la
parte suprimida

CRISTERNA:: Pues si no hay remedio, y es
fuerza llevarme, templaos,
y entretened vuestra furia
con lo que ahí está guardado.

SOLDADO 1º:	Señor, hízose invisible.	
DON SEBASTIÁN:	En mí recaen sus encantos.	1690
TODOS:	No la aproveche la fuga.	
Otros:	Todos a seguirla vamos, por más que en acentos graves el viento repita vago:	

Repítese el cuatro: y se retiran las tramoyas dando fin a la 2ª jornada.

MÚSICA A CUATRO:	Desprendan los vientos	1695
	objetos bizarros,	
	desciendan festivos	
	alegres aplausos,	
	y en ecos y en voces	
	de dulces encantos,	1700
	de Venus y Marte	
	y Adonis gallardo,	
	los celos, y amores,	
	cariños y halagos,	
	se noten, se aplaudan,	1705
	rompiendo su espacio,	
	las nubes, la esfera,	
	las luces, los rayos,	
	que ocultan el trono,	
	del sol soberano. ²⁹⁷	1710

JORNADA TERCERA [folio 137]

Bosque. Sale INÉS.²⁹⁸

INÉS:	Altos collados, montes con guirnaldas, pues yo como vosotros tengo faldas, recibid una cándida doncella
-------	---

Vuela, húndese o vase, y por el escotillón de en medio sube pronta una ratonera grande.

SOLDADO 1º: Señor, hízose invisible.

SOLDADO 2º: Ni la encuentro ni la hallo.

DON FERNANDO: Rara mujer.

DON SEBASTIÁN: ¡Ay de mí,
que en mí recaen sus agravios!

DON MANUEL: Ved ahí dentro qué se oculta.

Abren y sale JUAN CHAMORRO en camisa, lleno de polvo.

Y a partir de aquí encontramos los versos de la aparición de Juan Chamorro, ya insertados con otro añadido anteriormente (vv. 1572-1580).

Además del original tachado, tenemos otro añadido tachado, en que los dos últimos versos se sustituyen por estos: "y seguidme, en tanto que / esto llena el aire vago."

297 Anotación: 790 versos con la música. La hoja 136 está en blanco.

298 Antes de esta acotación una anotación de maquinaria: [+].

que en mal signo ha nacido, y peor estrella,
ya que, como inocente fugitiva, 1715
huyendo vengo de la saña esquivada
del gobernador fiero,²⁹⁹
y de aquel escribano majadero,
que creyéndose igual a Tito Livio,
a mí quiso pillarme, y a Toribio. 1720
Mas nosotros, que tontos no nacimos,
validos de aquel lazo, le escurrimos.
Y en tanto que el gallego, aunque se ofusca,
en este inculto monte a mi ama busca,
pedir intenta, afable, mi despejo, 1725
aquí a los mosqueteros un consejo.
Yo, queridos, aunque ando en estas chanzas,
soy de verdad muchacha de esperanzas
y aunque en comedias fue lance forzoso
la graciosa casar con el gracioso, 1730
esta vez, aunque digan que es ahorro,
acotar quiero el viudo Juan Chamorro.
No se me halla, por cierto, en esta trova,
más defecto que el ser un poco boba,
pues es cierto (así al hilo como al sesgo) 1735
que si Herodes viviera, corría riesgo.
Dirame la malicia lisonjera
que tengo un tanto cuanto de hechicera.
Si mujer de escribano soy, ¿no es llano
que más podrá suplirme mi escribano? 1740
Si vustedes me dan consentimiento,³⁰⁰
sepan que éste, firmísimo, es mi intento.
Y si quien calla otorga, ya no dudo,
con licencia de ustedes, que me mudo.³⁰¹ (*Hace que se va.*)
Mas, ¡ay! Que ya de aquí pasar no puedo, 1745
don Fernando allí viene, ¡fuerte miedo!
Y con Don Sebastián llegar previene.
¡Qué pesado correr el miedo tiene!
Pero en tanto que dejan esta selva,
aguardo aquí, mientras Toribio vuelva. (*Escóndese.*) 1750

Salen DON SEBASTIÁN y DON FERNANDO.

DON FERNANDO: Ya que en partes nos hallamos,
Don Sebastián, sin testigos
en que el duelo se concluya
que dejamos indeciso
allá, porque de Cristerna 1755
lo estorbó el desdén esquivo,

299 El verso era "de Don Manuel, gobernador fiero", y "Don Manuel" aparece tachado.

300 AP: "Y si ustedes me dan consentimiento", sin usar la forma "vustedes", y conservando la medida del verso.

301 Todo este parlamento de Inés del comienzo de la jornada aparece con otro tipo de letra en el folio 137, anverso y reverso. El folio 138 comienza con dos versos tachados y con los dos últimos de Inés repetidos.

	que lo contestan, ajeno de mezclaros en lo impío, en lo agorero de aquesta cruel mujer que con vos vino, pues antes por huir de ella,	1805
	ella fue vuestro cuchillo. Pues esto no ignoro, y sé que sois no menos bien visto de Doña Juana, a quien quiere su padre, por los motivos	[folio 139] 1810
	que allá tiene, que con vos se una en un lazo propicio. Agravio hiciera a mi sangre, el intentar impedirlo. Por otra parte, no puede consentirlo mi cariño.	1815
	Mas habiendo de hallar medio lo cortesano, sea arbitrio que aquel que la dama elija puede ser el preferido, que así quedo yo bien puesto, ³⁰³ y garboso el honor mío. ³⁰⁴	1820
INÉS:	¿Hola? ¿Don Sebastián tiene en otra parte su nido? Vaya, que el mozo se fina por andar mudando hitos. ³⁰⁵	1825
DON SEBASTIÁN:	Sólo vuestra cortesana discreción, hallará arbitrio para que vuestro valor pudiese quedar lucido y garboso yo. Palabra os doy, de que nadie aviso por mí tenga, o me sujeto que me tengáis (si lo digo) por mal caballero. Y puesto que según me es el destino	1830 1835

303 En los AP leemos aquí "que así quedáis vos bien puesto", lo cual tiene más sentido.

304 Estos 8 últimos versos son una añadido al margen, que aparecen en los AP, y que sustituyen a los siguientes 8, tachados en MSS:

Pero con condición sea,
que el saber que yo he cedido
quede entre los dos, porque
una cosa es, a mi juicio,
la urbanidad grata, y otra
que presuma el vulgo indigno
que es miedo y no cortesía,
que es cobardía, y no brío.

305 En el margen derecho de MSS encontramos 4 versos añadidos y tachados:

"¡Qué presto que se olvidó
de la monja! ¡Ah, qué chiquillos!
Hijas, aprended, queredlos,
----- si se pr----- en su olvido.

	favorable, en fe de tantos halagüeños vaticinios, esta noche unirá el lazo de Himeneo, dos sencillos afectos, dos voluntades en un casto amor, elijo que para honrarme con vos, vos allá os vengáis conmigo, pues en tanto logro, os quiero reverenciar por padrino, ³⁰⁶ porque siendo elección mía [añadido y tachado: verso ilegible]	1840
DON FERNANDO:	Siendo yo quien gana en ello, vamos.	
DON SEBASTIÁN:	Voy favorecido, en ver que en breve se ha vuelto el agravio, beneficio.	1850
INÉS:	¡Lindamente! Él las afufa ³⁰⁷ a casarse, ¡ah, que buen hijo! ¿Pero no hay más que burlarnos y cásome, que hace frío? ¡Ah, si con mi ama ya hubiese dado Toribio! Pero hételos, que allí vienen.	(Vanse.) 1855
<i>Salen CRISTERNA y TORIBIO.</i>		
CRISTERNA:	¿Mi Inés? ¿Qué hay? ¿Cómo te ha ido?	1860
INÉS:	Sin ti, muy pícaramente, pero ya que estoy contigo, no temo cuantos vinagres nos puede dar el buen vino. Mas, di, ¿dónde te has estado?	1865
CRISTERNA:	No lejos de aqueste sitio, pues siempre me persuadí que vuestro afecto sencillo me buscasse.	
TORIBIO:	De dar vueltas por el monte, me hi mulidu.	1870
INÉS:	Pues, patán, ¿ahora te cansas?	
TORIBIO:	Hija, cuandu era curitu, llu propiu eran para mí siete tercius que un budigu. Mas ya la pursoporpeya de señor, tal me ha influidu, que el tupar con algudones, me deshace llus hocius.	1875

306 Aquí hay un añadido, no recogido por AP. El primer verso es legible, pero el segundo, tachado, no.

307 Afufar, sinónimo de huir, escapar, etc.

INÉS:	¿Y no sabes que tu amante Don Sebastian es tan lindo, que se nos casa esta noche?	1880
CRISTERNA:	¿Qué dices?	
INÉS:	Lo que has oído.	
CRISTERNA:	¡Ah, traidor! El corazón me ha cubierto un hielo frío. Pues, ¿de qué lo sabes tú?	1885
INÉS:	De que en este sitio mismo él lo dijo a Don Fernando, después que habiendo reñido por Doña Juana, se hicieron, con mucha cachaza, amigos, y se le ha llevado allá.	[folio 140] 1890
CRISTERNA:	¿Qué es esto, corazón mío? ¿Puede quien ama, llegar más de improviso al martirio de que el amor y la rabia tiránicamente unidos se apoderen de la corte de potencias y sentidos? ¿Qué es esto, pasión? Mas, ¡ay! ¡Que es vano intento, es delirio, querer con furias vencer un afecto envejecido! ¿Mas yo he de verme burlada de un traidor, de un fementido, y de un cruel?	1895 1900
TORIBIO:	¡Ah, señora! ¿Quieres seguir mi caprichu y así le matas a celus?	1905
CRISTERNA:	¿Cuál es?	
TORIBIO:	Casarte cunmigu, que no serás la primera discreta tú, que se ha visto casada con un criadu tontu, sesus de musquitu.	1910
INÉS:	Quítate bestia, ¿pues tú te engrías tanto, borrico?	
TORIBIO:	You conozcu mais de cuatro asnos que son presumidus.	1915
CRISTERNA:	Que me aborrezca, en virtud de aversión, o desvarío, malo es, pero es tolerable, pues yo su interior no rijo. Pero que yo lo consienta y que logre este enemigo placeres, y yo disgustos, yo pesares, y él cariños, eso no, que mis pasiones	1920 1925

	no han de poder resistirlo. ¿Tú no dices que esta noche se casan?	
INÉS:	Así lo digo.	
CRISTERNA:	Pues a aguarle los placeres vamos. Ea, ingenio mío, ¿a mí no me es fácil, hasta los imposibles? Es fijo. Pues, ¿a qué aguardan mis celos? Toribio, Inés, los desvíos de un ingrato, que me debe tal tropel de beneficios, no puedo sufrir yo. Y puesto que esta noche han elegido para que enlace Himeneo sus dos alevos cariños, aunque en irnos allá vamos a exponernos al peligro, no importa, que sus intentos burlarán mis artificios.	1930
TORIBIO:	¿Qué es llo que intentas?	
CRISTERNA:	No temas, que pues quieres, según dijo tu voz, ser mi esposo, a serlo te llevan mis desatinos, por un breve espaci.	1935
TORIBIO:	Alon, mi buen talle lla ha rendidu. Voy allá, que aunque sea pocu el tiempo, se me da un pitu, que yo haré que valga mucho lo pocu, a fe de Turibio.	1940
CRISTERNA:	Tú, Inés, me has de acompañar, que conviene a mi designio.	
INÉS:	Mira, señora...	1955
CRISTERNA:	Te cansas en vano, que nada miro.	
TORIBIO:	Piensa primeiro, ¡non demus al volverlus, o freirlus con los huevos en llas brasas!	[folio 141] 1960
CRISTERNA:	Necios sois, pues si os he dicho que un ingrato me desprecia, burlando de mis cariños, ¿qué ha de mirar, quien no puede usar sino del castigo?	1965
INÉS:	Nada temo yo.	
TORIBIO:	Ni you, si voy a ser tu maridu.308	(Vanse.)

Silbo. Salón. Y salen DON MANUEL, DON FERNANDO, DON SEBASTIÁN, JUAN CHAMORRO, DOÑA JUANA, ISABEL y IBÁÑEZ.

DON MANUEL:	Enhorabuena, hija mía, mis años rejuvenecen hoy. Bien dijo aquél que dijo que los hijos obedientes dilatan los años de los padres que los merecen, pues se remoja lo anciano con la dicha que poseen.	1970	
JUAN CHAMORRO:	Mi voluntad, señor, como de hija tan tuya, se ofrece rendidamente a tus plantas con el respeto que debe, y no teniendo yo más elección que la que tienes, delito grave sería en mi amor, no obedecerte. (Y más, cuando yo idolatro al dueño que darme quiere.)	1975	
JUAN CHAMORRO:	Ella es, bendígala Dios, tan suave como el aceite, y pusiera yo mis manos por ella, si se ofreciese, en la lumbre, a ser la lumbre a manera de la nieve.	1980	
DON MANUEL:	Don Sebastián, ya que el cielo quiso que fuera la suerte tan propicia, que de vuestros nobles altos procederés, noticias que los publiquen mis experiencias tuviesen, en fe de lo que os estimo, y de que mi hija os debe la vida, y que sea la paga de tal bien, su mano quiere. Ahora intento que paséis a ser hijo desde huésped. Y puesto que, para que todo en todo se complete, hay músicos prevenidos como tal función requiere. ¿Qué decís?	1985	(Aparte.)
DON SEBASTIÁN:	Tanto es el gozo, señor, que mi dicha adquiere, que no encuentra el labio voces que mi mucho gusto expresen. Mas mi voluntad será	1990	
		1995	
		2000	
		2005	
		2010	

DON FERNANDO:	paga de tantas mercedes. (Nadie diga que es capaz de tolerar los desdenes de una dama. Mas, amor, suframos sus esquivaces, que para ánimos bizarros, trazó martirios la suerte.)	(<i>Aparte.</i>)	2015
JUAN CHAMORRO:	¡Ah, Isabelilla? Si tú a Juan Chamorro quisieses, que aunque viudo y viejo, no es hombre de más ribetes, pasaríamos los dos una vida de unos reyes.		2020
ISABEL:	¡Bello mozo! ¡Mire el diablo del caraza de Holofernes con quién casarse quería!	[folio 142]	2025
JUAN CHAMORRO:	Pues, ¿tan malo te parece querer juntar un catorce con dos quince que te exceden? Pues, a fe que más de cuatro mimos me has hecho.		2030
ISABEL:	Usted miente, que yo con un borrachuelo, bufón, ruin, y mequetrefe no me caso, aunque blasone de finezas que no tiene.		2035
JUAN CHAMORRO:	Vaya, vaya, no es la miel, niña; pero ya me entiendes.		2040
IBÁÑEZ:	Vamos, señor Juan Chamorro, que usted gasta sus chocheces.		
DON MANUEL:	Hijos, nada en tantas dichas nos impida, y pues la aleve maga huyó, y los dos criados, y el seguirlos no conviene hasta mejor ocasión, pues nuestro afecto se entiende, prosiga él mismo este asunto.		2045
DON SEBASTIÁN:	Premió amor mis reverentes suspiros, y...		2050
DENTRO:	Para, para.		
DON MANUEL:	Mirad vos, ¿qué ruido es ese?		
IBÁÑEZ:	Voy señor.	(<i>Vase.</i>)	
POLILLA:	No es menester, que yo vengo puntualmente a darte cuenta: ahí un coche ha llegado, y en él vienen Don Antolín Honorato, Lesaca, Barlan, y Lepre, con su esposa la condesa de Belflor, los que parece	(<i>Sale.</i>)	2055
			2060

	que, caminando a la corte, no quieren pasar sin verte. Y trae la dama una prima. ¿Don Antolín?	
DON MANUEL:		
POLILLA:	Cabalmente, Don Antolín Honorato.	2065
DON MANUEL:	Hijo de mi amigo es ese, Don Pedro Honorato, a quien obligaciones corteses debí cuando mozo. Venga a servirse de este albergue, que aunque pudiera avisarme antes, fuerza es la corteje nuestra urbanidad.	2070
DON SEBASTIÁN:	Es deuda.	
<i>Salen CRISTERNA, TORIBIO, INÉS disfrazados.</i>		
CRISTERNA:	Pues trajes y pareceres tenemos mudados, nada temáis.	2075
INÉS:	En vano lo adviertes, que engañaré al Lazarillo de Tormes, si se me atreve.	
TORIBIO:	Con este traje, y mi facha que es de caballero, allende di que vengan ministriles.	2080
DON MANUEL:	Permitidme que me queje, oh, señor Don Antolín, de que sin que mereciese avisos de vuestro arribo, tanta dicha se me entre por mis puertas, siendo fuerza que lo impensado me deje desairado en el serviros.	2085
TORIBIO:	Como traigo ánimo adrede, hecho ya a perdonar todas las faltas que se ofrecieren, lo mismo es entrar de golpe que el entrarme de repente.	2090
	¿Cómo estáis?	[folio 143]
DON MANUEL:	Para serviros.	2095
TORIBIO:	Vuestra esposa, ¿cómo viene? Con los vuelcos de los coches, tropezones, y vaivenes, trae bazucadas las tripas. Mas lo que más mi amor siente es mi pobre mayorazgo, que ya juzgo que está en cierne de unas dos o tres semanas,	2100

JUAN CHAMORRO:	cinco días, y dos meses.	
TORIBIO:	Buena cuenta es. Seo patán,	2105
DOÑA JUANA:	a quien le duele, le duele.	
CRISTERNA:	Vos, ¿cómo venís, señora? Como quien a veros viene, y aunque un violento discurso me trae con ceño inclemente, tanto, que él puede turbarme el gusto que en veros tiene mi agrado, con todo, aprecio expresiones tan fieles.	2110
DOÑA JUANA:	¡De favor tan excesivo vana estoy, pues llegó a verse en una pequeña esfera tanto sol, que la engrandece! Y esta señora, ¿quién es?	2115
TORIBIO:	Es una dama elocuente latiniparla, y es prima de mi esposa, y mi pariente, pues sigue el latere suyo, yendo a nupcias.	2120
INÉS:	Que confiese es bien, lo que mi Perimo, tan garrulante ofrece, porque un consorcio in concreto aleluya lo funebre. ³⁰⁹	2125
DON FERNANDO:	¡Raro estilo!	
DON SEBASTIÁN:	El caballero, extravagante humor tiene.	2130
JUAN CHAMORRO:	Ciertamente, que en la traza a cosas extrañas suelen.	
POLILLA:	¡La prima, en modo, en estilo y en arte, es precioso ente!	
ISABEL:	Desde luego, se pudiera pagar, cada vez, por verles, cuatro cuartos por cabeza.	2135
DON MANUEL:	Ya que dispuso la suerte que llegaseis a mi casa a sazón, que se previenen las bodas de mi hija, que nos honréis, será evidente agasajo a mi amistad.	2140
CRISTERNA:	(¡Ah, fieros, eso me mueve a venir, más que el miraros!)	(<i>Aparte.</i>) 2145
TORIBIO:	Pues, señora, ciertamente que estáis tal, que puede el novio estar ufano y alegre.	

309 "Funebre", palabra llana para no perder la medida del verso.

	Quiera Amor, niño mocososo, que entre lacónicas, tenues, simpáticas expresiones de duraciones contestes, disfrutéis ópimos frutos de doce objetos vivientes, saliendo de tres en tres, porque si así no sucede, no es valor matrimonio sino --- de juguete. ³¹⁰	2150
		2155
DON MANUEL:	El Don Antolín, extraño modo de explicarse tiene.	[folio 144] 2160
TORIBIO:	¿Y quién es el novio aquí?	
DON SEBASTIÁN:	Quien ahora es, y será siempre, constante criado vuestro.	
CRISTERNA:	Si sois vos con las mujeres tan firme, como agradable, no habrá alguna que se queje de vos.	2165
DON SEBASTIÁN:	¿Por qué lo decís?	
CRISTERNA:	Dílogo por cierta especie que aunque no me importa mucho, en algo importarme puede.	2170
INÉS:	Los másculos taraidores, donde lo falaz quereze, siempre en tarágicos fines, funestas piras ser suelen, y este es, con faz tremulenta, de estilo imperetinente.	2175
JUAN CHAMORRO:	¡Válgate el diablo, el lenguaje, que ni es griego, ni vascuence!	
DON MANUEL:	¿Y a que pasáis a la corte?	
TORIBIO:	Me hallé en el sitio de Ostende, y habiendo de un cañonazo derribádome las sienes, y echádome la cabeza media legua de la gente del campo, me puse en cura, con que llevo mis papeles para que el Rey, en mi nombre, al cirujano le premie, que a mí harta merced me hizo en dejarme al haz la frente.	2180 2185 2190
ISABEL:	¡Ay, que fiero embuste!	
POLILLA:	El hombre, si pelea como miente, no hay turcos para su brazo.	

310 El verso anterior aparece en el original tachado y escrito al margen, de forma que la última sílaba no se lee bien, y este aparece con su primera mitad tachada, y la segunda palabra añadida tampoco se lee bien. Tenemos por tanto aquí 2 versos incompletos, de menos de 8 sílabas.

DON SEBASTIÁN:	Cierto, que el valor merece cualquiera atención.		
TORIBIO:	¡Y cómo!		2195
DON MANUEL:	(Este mozo es de otra especie en el genio, que su padre, ni aún su semejanza tiene.) Decidme, ¿cuántos hermanos quedasteis? Que me parece, según yo por vuestro padre, Don Pedro, supe hartas veces, que erais más.	(<i>Aparte.</i>)	2200
TORIBIO:	Sí, señor mío, ocho quedamos vivientes. Ahora hay quince, y trece hermanas, porque fueron sus mercedes tan fecundos, que arrojaban los chicos de siete en siete. ³¹¹ Y lo que toca a mi madre, jamás contaba los meses. ¡Ojalá tuviera yo cuatro vacas de su vientre!		2205
DON MANUEL:	(Este es fatuo, o loco, o todo, pues solo absurdos resuelve.)	(<i>Aparte.</i>)	
DOÑA JUANA:	En fin, señores, ya que llegasteis a la presente ocasión, no es razón que lo prevenido se quede. Tomad asientos, porque este festejo se empiece.		2210
TORIBIO:	Sí, señora, festejarnos.		2220
CRISTERNA:	(Buscaré lance en que a este traidor le dé a entender que no ignoro sus proceder.)	(<i>Aparte.</i>) [folio 145]	
INÉS:	Tomaré, porque sea adlante del orbe esférico, quiete en que tantas elevadas, graves honras, prepondere.		2225
JUAN CHAMORRO:	¡No te llevara el demonio con términos tan diablenses!		2230
ISABEL:	Como usted es un pollino, sino rebuznos no entiende.		
POLILLA:	Por eso a coz y bocado, quiere andar con quien encuentre.		
DOÑA JUANA:	Ya que a elección mía, esta vez el romper la fiesta quede, el señor Don Antolín me acompañe.		2235
TORIBIO:	Lindamente,		

311 En el verso anterior "arrojaban" está añadido y sustituye a una palabra tachada e ilegible, igual que este verso completo.

DOÑA JUANA: ¿Como qué cosa?
 TORIBIO: Un minuet
 Ea, pues si ha de ser, suenen. 2240
Tocan y bailan y representan.
 Madama, ¿es aquesta noche,
 decidme, la de los dengues?
 DOÑA JUANA: No os entiendo.
 TORIBIO: Yo tampoco,
 pero por más que lo niegue,
 vaya, que seguro es 2245
 que... Pero ya usted me entiende.
Dejan de bailar.
 TODOS: Noble estilo y mejor arte.
 DON FERNANDO: Porque todos se festejen,
 entrando aquestos señores
 en función ya tan alegre, 2250
 prosiga una contradanza.
 DON MANUEL: Eso sí, todos se huelguen.
 JUAN CHAMORRO: ¿Y entro yo en eso?
 DON SEBASTIÁN: El primero.
 JUAN CHAMORRO: Señores, ¿qué hacen ustedes?
 Porque yo los caracoles 2255
 bailo razonablemente,
 la zambomba y las folías,
 pero en lo demás soy peste.
 DON FERNANDO: No tiene remedio.
 JUAN CHAMORRO: Pues,
 si lo yerro, no se quejen. 2260
 CRISTERNA: Así a un ingrato haré cargo
 de finezas que me debe.
 DOÑA JUANA: Vos, madama, acompañadnos.
 INÉS: Aunque turbulenta muestre
 rotundas transmigraciones, 2265
 servir mi amor peretende.

Forman una contradanza, CRISTERNA, INÉS, ISABEL y DOÑA JUANA, DON SEBASTIÁN, DON FACUNDO, JUAN CHAMORRO y TORIBIO, y mientras danzan, dicen los primeros versos DON SEBASTIÁN y CRISTERNA.

CRISTERNA: Esta vez intento hablarle.
 Caballero, ¿ciertamente
 que pagáis bien atenciones?
 DON SEBASTIÁN: Pues, ¿a quién mi amor las debe? 2270
 CRISTERNA: A una dama montañera
 que por vos vino a exponerse
 en muchos riesgos y..
 DON SEBASTIÁN: ¡Ah, fiera!
 Ya conozco que tú eres,
 para lo que te has valido 2275

de estos traidores crueles.
Suspéndase el baile.

TODOS:

DON SEBASTIÁN:

JUAN CHAMORRO:

DON MANUEL:

¡Hola?

Salen soldados e IBÁÑEZ.

IBÁÑEZ:

DON MANUEL:

INÉS:

TORIBIO:

CRISTINA:

Cristerna soy, ¿qué se ofrece?

Pues, sabiendo que un ingrato

de tantos modos me ofende

vengo a impedirlo. ¿Es más de eso?

DON SEBASTIÁN:

Antes bien, porque tu altiva,

vana condición, se temple,

esta vez he de arrestarte.

¡Date a prisión, fiera!

CRISTINA:

y no se acerque a su riesgo

quien a mí osado se acerque.

IBÁÑEZ Y SOLDADOS:

CRISTERNA:

que aquí no hay quien me respete,

eso hallará en mi defensa

el que más a punto llegue.

De bastidor a bastidor, atraviesa una fachada de muralla con soldados, en acción de disparar unos, y de hacer centinela otros y corriéndose el foro, se ve un castillo, fuerte, con gente de guerra; y quedan ocultos CRISTERNA, INÉS y TORIBIO.

DON MANUEL:

JUAN CHAMORRO:

DOÑA JUANA:

312 Anotación de Regiduría [+] (los soldados), para prevenir a los figurantes.

ISABEL: Como la ayudan a ello
unos malditos sirvientes.
POLILLA: Es cierto, que los que tiran
las tramoyas, serlo suelen.
DON SEBASTIÁN: ¡Qué asombro!
DON FERNANDO: ¡Qué espanto!

En lo alto del castillo TORIBIO, como capitaneando la gente.

TORIBIO: Ea, 2315
soldados, ninguno quede
con vida. Entrad degollando
viejos, niños y mujeres,
como si fueran cochinos,³¹³
que lo manda vuestro jefe 2320
Don Antolín Honorato
Lesaca, Barlan y Lepre.
JUAN CHAMORRO: Mira lo que haces, demonio.

Por encima de la muralla, en dos cartabones bien adornados, se ven CRISTERNA e INÉS.

CRISTERNA: ¿Qué tal, señores valientes?
¿Hay quien quiera perseguirme 2325
aquí? Si hay alguno, llegue,
que no faltará refresco
para aquél que se atreviere.
INÉS: Disfarazadas quisimos
ver bodas perepotentes, 2330
y ya se nos da un camino
de todos vuestas mercedes.
¡Hijos, aquí está la prima! [folio 147]
POLILLA: ¡Ah, con mal primo revientes!
CRISTERNA: Y si es que insistiere alguno 2335
en seguirme, o detenerme,³¹⁴ (Empiezan a subir.)
al monte vuelvo. Id allá,
que no faltará otra especie
con que se queden burlados
los señores mequetrefes. 2340
JUAN CHAMORRO: ¿Al monte, dijo? Polilla,
Ibáñez, tácitamente,
vamos a esperarla.
IBÁÑEZ Y POLILLA: Vamos.
JUAN CHAMORRO: Pues escurramos por este
ladito, sin que nos sienta. 2345
LOS DOS: Vamos, pues, antes que llegue. (Vanse los tres.)
TORIBIO: ¿Mando dar fuego, señora?
CRISTERNA: No, tu cólera se temple,

313 "cochinos" sustituye en una añadido a "pollinos", que está tachado.

314 Anotación de maquinaria: [+], para que pongan en marcha la tramoya.

que estoy ya de otro dictamen.
 Vuestas mercedes se queden, 2350
 que mi ánimo es olvidar
 la ingratitud de un alevé.
 INÉS: Alon, señores vadeas.
 TORIBIO: Señores, aquí va el huesped.
 CRISTERNA: Y llévase el viento aquello 2355
 que a vuestra vista se ofrece 315 (*Desaparece todo.*)
 DOÑA JUANA: ¡Absorta estoy!
 ISABEL: ¡Yo temblando!
 DON MANUEL: Pues que ya fue diligente
 Juan Chamorro al monte, vamos
 tras este horror que suspende. 2360
 DON SEBASTIÁN: Todos te acompañaremos,
 porque en una fiera vengue
 portentos que me amenazan
 y furias que me estremecen. (*Vanse.*)³¹⁶

*Bosque. Y salen JUAN CHAMORRO, POLILLA IBÁÑEZ y soldados.*³¹⁷

JUAN CHAMORRO: Hijos, ya que brevemente 2365
 hemos llegado a esta selva
 aguijando los pies, tras
 esa pícara embustera,
 todo el monte se escudriñe.
 POLILLA: Mucho se le dará a ella, 2370
 cuando sabe en sus venganzas
 darnos susto y darnos brega.³¹⁸
 IBÁÑEZ: Yo no había conocido
 sus mañas, malditas sean.
 Líbreme el señor, por su 2375
 gran misericordia, de ellas.
 SOLDADO 1º: Pues ellas de casa huyeron,
 SOLDADO 2º: Habrán marchado a Ginebra.
 JUAN CHAMORRO: Hijos, en vano os cansáis,
 que si es un diablo la hembra, 2380
 ¿qué queréis, pues, conseguir
 de una borracha diablesa?
 ¡Virgen, qué fiero vestiglo!³¹⁹
 POLILLA: Tan bruja es como su abuela.
 Con esta debe de ser 2385
 Merlín, un niño de teta.
 IBÁÑEZ: ¿Y qué hemos de hacer?
 JUAN CHAMORRO: ¿Qué se

315 Anotación de maquinaria: [+]

316 Aquí aparece como añadido: "+ Silvo bosque".

317 La palabra soldados no se lee en MSS porque se encuentra al borde del papel, se lee únicamente lo que pudiera ser "sol". Pero en los AP sí que se nombra a los soldados en esta acotación.

318 La "y" del MSS está tachada con otra tinta.

319 Vestiglo: monstruo horrendo y formidable.

	yo? Pues te vienes con buena. No obstante, dad en cuadrilla a aquestas matas la vuelta, a modo de quien va a ojeo, y si hay perra que las huela, quede parado en acecho como quien está de muestra, y avise al punto, que yo me quedo aquí.		2390
TODOS:	Norabuena.	(Vanse.)	
JUAN CHAMORRO:	Mal hice en quedarme solo, no por esta parte vengan. ¡Jesús, qué maldita plaga! ¡Malditos todos tres sean, amén, amén!	[folio 148]	2395
			2400
	<i>Al paño, INÉS y TORIBIO.</i>		
TORIBIO:	Ya, Inés, que apretamus las suletas, y de un vuelu nos pusimos en el monte, por más señas, sigamus... Peru, detente, que aquí está Zamarru.		2405
INÉS:	Deja, veremos si las afufa, que aunque nada hay que en él tema, no todo ha de ser por zurra.		
JUAN CHAMORRO:	¿Pero no es gran desvergüenza que se me hayan escapado, teniendo las uñas buenas, de entre las uñas?		2410
TORIBIO:	Él habla de nosotros.		
INÉS:	Pues si el bestia no habla con respeto y todo, habrá la marimorena.		2415
JUAN CHAMORRO:	Que la ama se nos escape, vaya, que esa es la maestra, pero que los criadicos hayan tramado con ella, no es razón. y si los cojo a los belitres... ³²⁰		2420
LOS DOS:	¿Qué hiciera?	(Llegan.)	
JUAN CHAMORRO:	Maldita de Dios, la cosa, que yo... No... Cuando... (¡Que sea tan desgraciado, que luego tenga la justicia a cuestras!) ³²¹		2425

320 Belitre: pícaro, ruin y de viles costumbres.

TORIBIO:	Vamos atándole a un árbol y luego con las tiseiras, le iremos cortandu carne.		
JUAN CHAMORRO:	¡Queridos, tened clemencia!	2430	
INÉS:	Si conviene con lo que, mi afición pedirle intenta no se le hará mal. Seo guapo, ve aquí que soy una jembra tan maja, que el santo jolio ³²² ha menester quien me vea, porque mato a una guiñada casi de repente.	2435	
JUAN CHAMORRO:	¡Aprieta!		
INÉS:	Pues con todo de ser una alcorza, y una manteca, un sí es no es de bonita, de buen talle y bellas prendas, me he enamorado de usted y así, si para estas cuentas contare usted con la boda, no habrá ya que darle vueltas, pero si no, sufra y calle, que pasará las baquetas.	2440	
JUAN CHAMORRO:	Inés, mira, in facie ecclesie, imposible es que yo quiera; de otro modo es imposible también, con que...	2445	
INÉS:	¡Ah, mala pesca! Ya te entiendo. Yo te haré que andes más a las derechas. Toribio, ¿traes un cordel?	[folio 149]	2455
TORIBIO:	Sí, y bien gordu por más señas.		
INÉS:	Pues agárrale, que aquí le hemos de atar.		
TORIBIO:	Brava treta. Ea, señor Juan Zamarru, al troncu.		
JUAN CHAMORRO:	Maldita seas.	2460	
INÉS:	Inés, no me hagas llorar en tristura sempiterna. Tú llorarás con un ojo, ladrón taimado, tus penas, mas yo gemiré a botijas.	(Átanle.)	2465
TORIBIO:	Veamos ahora si se suelta.		
INÉS:	Ahora, a puros guijarrazos, derribémosle las muelas.		
JUAN CHAMORRO:	No podréis que ya mi boca		

321 Esta frase en MSS entre paréntesis, sin marca de aparte.

322 Solio: trono o silla real, con dosel. Según la RAE, se designa también con solio a la "sesión solemne que las antiguas Cortes celebraban con asistencia del Rey, para que éste confirmase lo acordado en ellas".

	está de huesos desierta,	2470
	tanta que se me va el aire	
	sin que haya quien le detenga.	
TORIBIO:	Mijor es a billotazus,	
	para que un pocu le duela,	
	y non salga mucha sangre.	2475
INÉS:	Bellamente has dicho, venga.	
	Seo secretario, dé usted	
	testimonio cierto de ésta.	(Tira.)
JUAN CHAMORRO:	Ay, que me ha sacado un ojo.	
TORIBIO:	Seo Zamarru, va a la ceja.	(Tira.) 2480
INÉS:	Apunte ese bodocazo.	(Tira.)
JUAN CHAMORRO:	¿No hay quien mi vida defienda?	

Dentro DON FERNANDO.

DON FERNANDO:	Juan Chamorro da allí voces,	
	no tarde nuestra defensa.	
TORIBIO:	Antes que lleguen, reciba	2485
	su mercei llas que se quedan.	(Tira.)
INÉS:	Allá van estos residuos.	
	Y, pues castigado queda,	
	vamos a buscar al ama,	
	que aquí se nos quedó cerca.	(Vanse.) 2490

Salen DON SEBASTIÁN, DON MANUEL, DOÑA JUANA, ISABEL, DON FERNANDO, POLILLA e IBÁÑEZ.

JUAN CHAMORRO:	¡Esperad, perros lanudos!	
	¡Tened!	
TODOS:	¿Qué voces son estas?	
JUAN CHAMORRO:	Veis aquí un asaeteado	
	que aún no le faltan las flechas.	
DON MANUEL:	Juan Chamorro, ¿pues qué es esto?	2495
DON SEBASTIÁN:	¿Qué airada mano severa	
	os puso así?	
DON FERNANDO:	Hablad, amigo.	
DOÑA JUANA:	¿Quién os embarga la lengua,	
	pues ni acción ni voz, que deis	
	razón de este susto, os dejan?	2500
JUAN CHAMORRO:	Señores, dos demoñuelos	
	sin colas y sin guedejas,	
	me han puesto así. Desatadme,	
	que si es que otra vez me pescan	
	estos brujos del demonio	2505
	me han de hacer dar la pelleja.	
POLILLA:	Ea, ya estáis desatado.	
ISABEL:	Qué traza tiene tan bella	
	mi novio, para la infame	

	que en él emplease sus prendas, ni con otro tal, aunque arroje un palmo de lengua.	[folio 150]	2510
DOÑA JUANA:	¿Quién, pues, así os ha tratado?		
JUAN CHAMORRO:	Los criados de Cristerna. Y me han echado a la cara ³²³ unas bellotas tan gruesas que me han hecho tres millones ³²⁴ de cardenales en ella.		2515
DON SEBASTIÁN:	Ellos huyeron de casa, y por más que diligencias se hicieron en detenerlos, vanas fueron, de manera que ni en el monte se hallan ni en la ciudad, con que dejan ³²⁵ más confusiones a quien conoce ya sus cautelas.		2520 2525
DON MANUEL:	Pero, ¿quién a mi quietud habrá metido con ella que así me trae?		
DOÑA JUANA:	Todo el gusto, esta aleve, en pesar trueca.		2530
DON FERNANDO:	Ni qué hemos de hacer, sabemos, ni dónde están.		
TORIBIO:	Arre, bestia.	(Dentro.)	
INÉS:	Toribio, mira lo que haces, porque el coche me marea.	(Dentro.)	
CRISTERNA:	Ea, Ines, ya para España. Acabaron mis tragedias.	(Dentro.)	2535
DON SEBASTIÁN:	Sus voces confusamente escucho.		
POLILLA:	Señor, espera, ³²⁶		
<i>Ábrese el foro, y sobre una montaña, se ve una carroza, en que irán CRISTERNA y INÉS, y TORIBIO de cochero.</i>			
	que en la vecina montaña, en una carroza negra, los tres se ven.		2540
TODOS:	¿Otro susto?		
TORIBIO:	¡Arre, demoniu! ¿Te pesa? Musqueteiros, de esta vez soy cucheiro, a llas derechas. Peru en serlu non discurre,		2545

323 "a la cara" añadido en otra letra sobre lo que pudiera ser "a la barba".

324 "tres millones" añadido en otra letra sobre algo tachado e ilegible.

325 "con que dejan" añadido en otra letra sobre algo tachado e ilegible.

326 Anotación de maquinaria: [+].

INÉS:	queda afrentada mía terra. Si hay quien quiera para Hungría algo, avíseme y lo acierta, que a Buda vamos a dar en la posada primera.	2550
ISABEL:	¡Toma, la chica! ¡No es nada donde dar cebada piensa!	
CRISTERNA:	Ingrato, aleve, tirano, quédate, que no es fineza que con un traidor se una mi altivez, y mi soberbia. Aborrecido te dejo, porque decente no era a mi amor, con un ingrato acreditar sus ofrendas. ³²⁷	2555 2560
	Y así, despreciado objeto, a gozar, en fin, te queda ese idolatrado hechizo que de mi amor te enajena. Pero no juzgues que todo dulce felicidad sea, porque has de experimentar celos, rabias, ansias, penas, desasosiegos, fatigas, sustos, afanes y ofensas. Y porque no juzgue nadie que vuestro temor me ahuyenta, voyme, en fin, porque yo quiero, mas no porque me lo ordenan.	[folio 151] 2565 2570
TODOS:	¡Traidora, no te tememos!	2575
CRISTERNA:	¡Tiempo vendrá en que me teman!	
INÉS:	¡Toribio, poquito a poco, que se me anda la cabeza!	
TORIBIO:	No se dé cuidado. ¡A un lado hagan lugar; con licencia. ³²⁸	(Pasan.) 2580
ISABEL:	Si es cierto que se van, ya en paz por acá nos dejan.	
DON SEBASTIÁN:	Tuvieron fin mis afanes.	
DOÑA JUANA:	Acabaron ya mis quejas.	
JUAN CHAMORRO:	Plegue al cielo que en mitad del mar, se quiebren las ruedas, donde los coman lagartos, sabandijas, y culebras.	2585
DON MANUEL:	Hijos, antes de ir a casa (porque otro azar no suceda), tengo de veros casados.	2590
DOÑA JUANA:	Mi mano, señor, es esta.	
DON SEBASTIÁN:	¡Ay, dulce prenda querida!	

327 En los AP leemos "ofensas", que tiene más sentido que "ofrendas".

328 Anotación de maquinaria: [+]

DON FERNANDO:	¡Doliose amor de mi pena!	
POLILLA:	Suframos, muerta esperanza.	2595
ISABEL:	Isabel, pues todos juegan, envido.	
	Quiero, Polilla, que por malo que tú seas, más quiero mozo, que viudo.	
JUAN CHAMORRO:	Hija, pues nada me afrentas, que aunque es bizca, apalabrado estoy con una doncella, que es Filis de Santa Marta.	2600
IBÁÑEZ:	¿Y cuando el ir allá piensas?	
DON MANUEL:	A mi costa se hará el viaje.	2605
JUAN CHAMORRO:	Vivas, oh, señor, tres suegras, por la honra.	
DON SEBASTIÁN:	A Lérida vamos.	
POLILLA:	Sí, mas con que todos sepan, que la bruja marchó a Hungría, y los demás acá quedan. Y hasta ver si este gallego por alguna parte acecha, rendidamente pedimos perdón de las faltas nuestras. ³²⁹	2610

329 Tras este verso final, encontramos la siguiente suma de los versos: «Suma: 960 + 790 + 790 = 2540. [versos]». La diferencia entre el cómputo original y el nuestro se debe a que Nicolás González Martínez no contó los versos repetidos y nosotros sí.

APÉNDICE D

TERCERA PARTE DE LA SERIE

**CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS, Y
ASOMBRO DE SALAMANCA, TERCERA PARTE**

[Folio 153]

Personas:330

CÉSAR SALVIATI
EL CONDE FEDERICO
ALEJANDRO
MAURICIO, barba
MACARRÓN
OCTAVIO, vejete
TORIBIO
CRISTERNA, dama
MADAMA MARGARITA
INÉS, criada
GENARA, criada
Cuatro NINFAS
JÚPITER
APOLO
NEPTUNO
MARTE
MERCURIO
CUPIDO
VENUS
DIANA
JUNO
CERES
CUATRO MATACHINES
CRIADOS
MÚSICA
ACOMPAÑAMIENTO

JORNADA PRIMERA

330 En MSS aparecen las personas en 4 columnas, las 3 primeras de 7 filas y la última de 5. A la derecha de cada nombre, desde el primero (César Salviati) hasta el primer nombre de la tercera columna (Neptuno), encontramos en otra tinta una pequeña cruz. En AP las personas aparecen escritas en 3 columnas.

Cuando el teatro, de bosque, atraviesan el tablado, en una bella carroza, según acabó la segunda parte (en tanto que se canta el cuatro primero) CRISTERNA y INÉS, y TORIBIO de cochero.

MÚSICA A 4:	De Margarita hermosa los años crezcan, al compás del exceso de su belleza.	
CRISTERNA:	Aquí, en este verde soto, en donde la primavera llamó a cortes a las flores que olfato y vista recrean, descansemos.	5
INÉS:	¡Para, para! Toribio, ¿no lo oyes, bestia? ¡Para, bruto!	10
TORIBIO:	Plega Cristu, que antes pares en Ginebra, primeiro que vuelva a ser cocheiro.	
INÉS:	¿Por qué, Babieca?	
TORIBIO:	Porque es tan duro el demoniu del almuadón, por mais señas, que una llaga comu un platu traigo en llas asentadeiras.	15
INÉS:	Reniego de ti. ¡Qué blando eres, y cómo te quejas! Abre ese estribo.	20
TORIBIO:	¿Hase vistu? Como viene en delanteira su mercei, non siente nada.	
INÉS:	¿Pues qué preeminencia es esta?	(Abajo apean.)
TORIBIO:	No más de venir en brandu, e you, molidas las piernas. ³³¹ ¿Dónde pongu, hasta que coman llos caballus, la carreta?	25
CRISTERNA:	En el verde laberinto de esta espesura los deja que, pues hemos ya llegado a la vista de Florencia, cuyos jardines, envidia de los de Chipre se ostentan, no intento pasar de aquí.	30
INÉS:	Ay, señora, eso es quimera, pues cuando salimos, dime, de Lérida, ¿no te acuerdas, que me dijiste, que a Hungría habíamos de ir?	35
CRISTERNA:	Cosa es cierta.	40

331 Estos dos versos (que aparecen en AP) sustituyen a: "¿Cómo? ¿Cuál? Pues, ¿quién con una / delanteira, no se huelga?".

INÉS:	¿Pues cómo le haces quedar por embustero al poeta, pues ven que cuando esperaban a la húngara una novela, se hace ensalada italiana?	45
TORIBIO:	Miren la pataratera. Como si habrá quien se espante de la mentira, quien sepa que los que más mienten, son sólo sastres, y poietas.	[folio 154] 50
CRISTERNA:	Inés, cosas suele haber, que aunque el juicio las resuelva, puede también pervertirlas el discurso y la prudencia. Dije, que iba a Hungría, pero no era bien les diese cuenta de mi intención, cuando temo que aun aquí de sus cautelas me alcance el rigor. Y puesto que me promete esta tierra la felicidad segura, ¿por qué he de buscar la incierta?	55 60
INÉS:	Es cierto, pero pregunto, ¿cómo habitar aquí piensas, sin fausto, pues no le tienes, y estando también expuesta a que si hay quien te conozca, demos con el cuento?	65
CRISTERNA:	Cesa, que para que no preguntes más, te quiero yo dar cuenta de mi intención, porque habiendo los dos caminado a expensas de mi amor, viendo los dos cuánto mi afecto os aprecia, de mi misma confianza sean guía vuestra obediencia. Casi por las doce casas de esa azul, diáfana esfera, iluminando los signos, ha dado el sol una vuelta desde que (ya os acordáis) fue en Salamanca mi fiera altiva, irritada, amante, cruel condición soberbia, escándalo de sus aulas, y asombro de sus escuelas. Que amé un ingrato, y que mal correspondida, en aquella ocasión, y aun después que	70 75 80 85

quise curar con la ausencia	90
su amante voluntad fina,	
de aborrecerme dio muestras,	
no obstante, que no dejé	
de mover en las esferas	
cuantos astros... Mas, qué loco	95
capricho, qué acción tan necia,	
cuando para amor, los astros	
inclinan, y no violentan.	
A Lérica le conduje	
(ya lo sabéis) donde en fuerza	100
de bien sentidos cariños	
y declaradas finezas	
me fue más ingrato, puesto	
que rendido a la belleza	
de Doña Juana, le vi	105
desposado ya con ella.	
Mas, ¿cómo el labio pronuncia,	
esta injuria, sin que advierta	
en su pecho mi venganza	
o callada o satisfecha?	110
Pero ¿a qué fin, la memoria,	
estas fortunas me acuerda?	
Mis prodigios, ya los visteis,	
pues tantos fueron, que fiera	
la escandalizada turba	115
que contra mí se ensangrienta	
debajo de aquel pretexto,	
de mi prevenida ausencia,	
me precisó a que buscase	[folio 155]
el retiro de una aldea,	120
en donde estuve, tres meses.	
Y aunque posible me era,	
a pesar mío, quedarme	
en España, hice materia	
de estado el venirme, puesto	125
que ausente de quien me ofenda,	
no podrá una ingratitud	
molestarme, con la ausencia.	
A Italia, pues, os conduje,	
y el motivo que me alienta	130
a quedarme, es ser Italia	
una habitación, que en ella,	
no vive el escrupuloso	
melindre que España engendra.	
Es el recato, aunque propio,	135
esparcido de manera,	
que aquí pasa por obsequio,	
lo que es en España ofensa.	
Nadie aquí inquiere quién es	

	quien se despide o quien llega,	140
	y son sus delicias tantas,	
	que si hay quien intente verlas	
	hollando largas distancias,	
	¿por qué no quedara en ellas	145
	quien viniendo por acaso	
	las tiene desde más cerca?	
	Conmigo estaréis gustosos,	
	porque aquí seré la misma	
	que allá, amiga y no señora,	150
	más que dueño, compañera,	
	de modo que nunca os falte	
	ni mi amor, ni mi asistencia.	
	Y de este modo, he de ver	
	si estando a olvidar resuelta,	155
	puedo vencer anteriores	
	afanes, sustos y quejas,	
	como para daño mío	
	supo oponerme mi estrella.	
INÉS:	Jesús, señora, por tanta	
	caridad, bendita seas.	160
	De gozo estoy que reviento.	
TORIBIO:	Pues, ¿yo pajas? Pero cuenta	
	que habemus de comer cosas	
	de sustancia, y no de aquellas	
	que hasta aquí, pues non sé cómo	165
	allá dentru va compuesta,	
	que es llo mismu entrar aprisa	
	que salirse de carrera. ³³²	(Instrumento.)
CRISTERNA:	Parece que suena ruido	
	de música.	
INÉS:	Y está cerca.	170
	Pero allí se ve una quinta,	
	en donde hay madamuselas	
	y caballeros, y pienso	
	que hacia este sitio se llegan,	
	diciendo en voces sonoras	175
	festivas y placenteras...	
EL 4:	De Margarita hermosa etc.	
CRISTERNA:	Pues si aquí vienen, Inés,	
	fingir nos importa.	
INÉS:	Deja	
	el mentir a mi cuidado.	180
	Aunque si tú te encomiendas	

332 Estos 6 últimos versos, que encontramos también en AP, aparecen en MSS al margen, sustituyendo a estos 4, marcados para ser suprimidos:

que aquí es que dan unos chascus,
según dicen malas lenguas,
que al mayor pazguato le
hacen andar, oju alerta.

TORIBIO:	de ello, parece que han sido tus patrones muchas dueñas. Ah, señora, ¿y he de estarme yo con esta vestimenta?	185
INÉS:	¿Por qué lo dices?	
TORIBIO:	¿Por qué? Porque parezco con ella, cuchero de Don Simón, y antes que tener librea, quisiera volverme turco.	190
INÉS:	Pues aquesa misma queja pudiera tener yo.	[folio 156]
CRISTERNA:	¡Necios! ¿Para cuando se os ofrezca, no guardáis la cinta que en sí la virtud reserva de transformaros?	195
INÉS:	¿Pues, no?	
TORIBIO:	No hayas miedo que la pierda. Como yo dejé mi traje por éste, en la faldriquera se me quedó, y non la tengo.	200
CRISTERNA:	Por eso, no te entristezcas, que tú la adquirirás si el miedo no te amedrenta.	
TORIBIO:	¿Qué temor? Desde que fui sepulturero en mía terra, que trataba con los muertos echándomelos a cuestras, non tengo vapor nin susto.	205
CRISTERNA:	Pues, prevente. ¡Ah, de la esfera!	
MÚSICA:	¿Qué quieres?	
CRISTERNA:	¡Ah, del oscuro centro del monte!	210
DENTRO:	¿Qué ordenas?	
CRISTERNA:	Que a dos fines, obedientes, de mi poder dando muestras, a Toribio conduzcáis donde lo que perdió adquiera, y a Inés y a mí nos vistáis, (rompiéndose de esas peñas el cóncavo duro) trajes cuyo adorno la extrañeza de estos evite, salvando aquí nuestra residencia.	215
TORIBIO:	Mucha hambre tiene, pues sin asco, me traga la tierra.	220
	(Terremoto.) (Húndese.)	

Cuatro peñascos, que ha de haber en el teatro, se transmutan en cuatro hermosos adornos, por donde saldrán cuatro ninfas, con batas y adornos.

MÚSICA A 4:	Tu soberanía distancias violenta, pues pronto te sirven los que te veneran, trayendo a tus plantas, postrando a tus huellas, las flores, las plumas, los trajes, y telas. (<i>Se apean y las visten.</i>)	225 230
1ª:	Admite el traje airoso, y rinda tu belleza, amantes los cariños, festivas las finezas.	235
2ª:	Igualmente reviva, (<i>A INÉS.</i>) obsequios en las selvas, quien fielmente te asiste y amante te venera.	
3ª:	En oro te tributa la tierra sus riquezas, y el mar de sus tesoros, te ofrece hermosas perlas.	240
4ª:	Bien puede su hermosura, avasallar potencias, pues tanto te engrandecen, lo bello con la ciencia.	245
INÉS:	Qué vanidad me ha engreído este obsequio. Cosa es vieja, cuando la sirven, que una fregona se desvanezca, y yo sé de alguna que ser poco un príncipe piensa tan solo para limpiarle el polvo de las chinelas.	250 255
CRISTERNA:	Vanidad mía, si adquieres este honor, ¿de qué te quejas, cuando hay quien así te ensalza, de que un ingrato te ofenda? Retiraos todas. [folio 157]	
NINFAS:	Será diciendo las voces nuestras:	260
MÚSICA A 4:	Tu soberanía, distancias violenta, pues pronto te sirven los que te veneran, trayendo a tus plantas, postrando a tus huellas, las flores, las plumas, los trajes, y telas.333	265

333 En MSS se repiten únicamente los 2 primeros versos de la canción, y a continuación la abreviatura de etcétera.

Vuelven a los peñascos, ocúltanse, y sale por el escotillón TORIBIO.

CRISTERNA:	Así, Inés, estamos bien.	270
INÉS:	¿Cuándo tú, bien no lo ordenas?	
TORIBIO:	Ahora, que traigo del saltu magullada la cabeza.	
CRISTERNA:	Toribio, ya tu vestido tienes antiguo.	
INÉS:	Es quimera,	275
	¿pues no ve este ingenio que no hay en Italia estas piezas, y que se lo han de morder?	
TORIBIO:	Anda, cachorra, non temas, que yo he visto allá de Italia aunque no de esta manera, mamarrachus, a este modu. Pero, pues ya traigo a cuestras ³³⁴ la cinta, me vestiréis como al mejor caso venga. (<i>Instrumentos.</i>)	280
INÉS:	A cantar vuelven, señora.	285
CRISTERNA:	Retírate, no nos vean de improviso.	
INÉS:	Aquestas ramas nos oculten mientras llegan.	

Retíranse, y salen MADAMA MARGARITA y GENARA, a la italiana; MAURICIO, CÉSAR, ALEJANDRO y el CONDE; y repite la música el cuatro.

EL 4º:	De Margarita hermosa los años crezcan, al compás del exceso de su belleza. ³³⁵	290
CÉSAR:	Bien, hermosa Margarita, la letra pide, si ordena que viváis tanto, como es vuestra divina belleza, y si se cumple el deseo justo de quien lo desea, nunca habrá guarismos, donde tan bellos años se extiendan.	295
MARGARITA: ³³⁶	A tan cortesés lisonjas, agradecida, Don César,	300

En estos casos hemos transcrito el estribillo completo.

334 Este verso sustituye en otra tinta a otro tachado e ilegible.

335 En MSS solamente los 2 primeros versos, y la abreviatura de etcétera.

336 Encontramos en MSS atribuciones de parlamentos tanto a Margarita como a Madama. Igualamos y utilizamos únicamente Margarita, a pesar de que en las acotaciones sigamos utilizando tal como aparece en MSS: Madama Margarita o Madama.

	estoy, y creed que os estimo el deseo.	
CONDE:	Siendo deuda querer lo mismo, alta dama, cuantos os miran tan bella. Hoy vuestra hermosura debe admitir las preeminencias más bien, pues a vuestra vista hasta las flores se alegran.	305 310
MARGARITA:	Mal agradece el obsequio quien, cuando le hacen ofrenda donde méritos no mira, aún más que obsequio, es afrenta.	 315
MAURICIO:	Cesen, señores galantes cortesánías atentas, y puesto que en esta quinta, verde centro de Amaltea y hermoso asombro de Flora, nos vemos, para que sean los años de mi sobrina Margarita, en esta selva mas festivos, por lo hermoso de su alegre estancia amena, retirémonos, que ya va cobrando el sol más fuerza, si así os pareciere.	 320 325
GENARA:	El viejo, como, al fin, ya carne seca, se debe de cansar. Cierto que quien estos trae a fiestas. no las tiene jamás.	 [folio 158] 330
ALEJANDRO:	Dime, hermana, ¿no estás contenta con la variedad hermosa de árboles y fuentes?	 335
MARGARITA:	Fuera a no estarlo, o no decirlo, o muy ingrata, o muy necia, y más mereciendo tanto favor, a quien me franquea tal profusión en su casa.	 340
CÉSAR:	A las deidades es fuerza servir, por sólo servir.	
MAURICIO:	(Que no fuera la fineza tan bien admitida, juzgo, si Margarita supiera, que de casarla en España tengo diligencias hechas con un gran sujeto, a cuyo fin, allá una copia bella	(<i>Aparte.</i>) 345

	envié de su hermoso rostro. Pero esto callarlo es fuerza hasta mejor ocasión.)	350
MARGARITA:	Allí hay gente forastera, si falaz la vista, acaso no engaña.	
CONDE:	Hacia aquí se acercan.	355
CRISTERNA:	¿Sabréisme decir, señores, perdonadme, que quien llega ignorante a país extraño, preciso es, que dé molestia, cuya esta quinta es?	(Llegan.)
CÉSAR:	¿De quién?	360
	Es más preciso la ofrezca a vuestros pies, siendo el dueño.	
CRISTERNA:	Estimo la atención vuestra, caballero, porque sólo curiosidad es, no ajena de quien de otra patria viene, que yo me vuelvo a Florencia, pues tan cerca está.	365
MARGARITA:	Supuesto que la fortuna de verla hemos tenido, encontrandoos a vos, que la honraseis fuera nuestra mayor dicha.	370
MAURICIO:	¿Y dónde, si no hay riesgo en que se sepa, es vuestra patria?	
CRISTERNA:	Es, señor, España (aquí mi cautela finja). Madrid, donde al sol vi la hermosa luz primera, corte del mayor monarca del orbe.	375
CÉSAR:	Esa es consecuencia que nadie puede negaros, pues es Madrid, patria excelsa de caballeros discretos y peregrinas bellezas.	380
INÉS:	Lo que es discretos, hay mucho, muy amantes, por más señas, mas lléveme Dios si tienen ochavo en las faldriqueras.	385
ALEJANDRO:	Y vos, ¿sois de Madrid?	
INÉS:	Algo más distante está mi tierra, como quien tira hacia el mar.	390
TORIBIO:	Señor, es de Pontivedra,	[folio 159]

	donde se perdona a mecu, ³³⁷ mais que de gradu, por fuerza.		
MAURICIO:	España es bello país de mucho lustre y riqueza, y aunque yo nunca allá he estado, tengo noticias muy ciertas por un título, pariente, que habita la ciudad bella de Barcelona. (Y con quien tengo la correspondencia, cuanto a que Madama, boda feliz en España adquiera.)	(<i>Aparte.</i>)	395 400
CONDE:	¿Y a qué a Florencia vinisteis?		
CRISTERNA:	(¿Qué diré, que les parezca verdad?) El duque, mi primo... (Pero ¿para qué tropieza mi voz con la obstentación si está ausente ahora la prueba?) Mi primo, que adquiere, en fin, un alto puesto en la guerra, a Italia pasó, y consigo quiso traerme, a que viera tantos hermosos prodigios como en sí Italia reserva. Tuvimos, pues, en el Golfo de León, una tormenta, que nos expuso a un peligro. Hice, hallándonos en ella, voto de ir a Roma, a cuya feliz devota promesa siguió la serenidad con que apenas salí a tierra. Reconvenido mi primo, en tanto que él a Venecia pasó a negocios urgentes, quiso dejarme en Florencia, hasta que por mí en persona, expresivo y fino, venga.	(<i>Aparte.</i>)	405 410 415 420 425
INÉS:	(Pues diez siglos estaremos, si ha de esperar a que vuelva.)	(<i>Aparte.</i>)	430
TORIBIO:	Válaste el diantre, el enredu. ¿Sobre qué, por lo embustera, aprendiu a mentir mi ama, o con sastres, o con suegras?		435
MARGARITA:	Feliz la tormenta fue, pues conseguimos por ella veros.		
LOS TRES:	Como el pretender		

337 Meco: indio salvaje.

	serviros, los que desean obsequiaros.	
MAURICIO:	Si dudáis	440
	quién os habla, ésta es la bella Margarita Estroci, hermana de Alejandro, y mi parienta. Éste, el conde Federico, a que acompaña Don César Salviati, glorioso siempre por su sangre, y por sus prendas, pues es la mejor de Italia.	445
CÉSAR:	Me honráis con magnificencia.	
CRISTERNA:	El que lo merece, en vano se vale de la modestia.	450
CONDE:	(Mucho será que esta dama no me obligue a que dé muestras de que la adoro.)	(<i>Aparte.</i>)
ALEJANDRO:	(¡Oh, si acaso mi hermana tanto pudiera que detuviese a esta dama.)	(<i>Aparte.</i>) 455
CÉSAR:	Peregrina es la extranjera; mucha guerra hacen sus ojos.	(<i>Aparte.</i>)338 [folio 160]
GENARA:	¿Y vos, señora doncella, vais a Roma?	
INÉS:	Sí, por todo, que hice voto en la tormenta de ser monja, y necesito alcanzar una dispensa.	460
TORIBIO:	Es verdad, fraila ser quiere, que si casarse quisiera en mí se pierde el mejor rabadán que el sol calienta.	465
GENARA:	Pues yo no pienso en convento.	
INÉS:	Niña, no sé si lo acierta, que los novios, son melones, que aunque buenos nos parezcan, raro es quien está sin maca.	470
TORIBIO:	Pues por eso, que son ellas calabazas, que no tienen sabor si sal no les echan.	475
CÉSAR:	Señora, pues la fortuna tuvimos de hallaros, tenga nuestro rendimiento, el gusto de que por hoy os merezca	

338 Esta réplica no viene indicada como aparte ni en MSS ni en AP, pero claramente lo es, como las dos anteriores.

	que os dignéis de honrarnos.		
CRISTERNA:	Mucho	480	
	me honrara yo, si pudiera, mas no es posible.		
INÉS:	Señora, (<i>Aparte a CRISTERNA.</i>)339		
	¿qué haces, para qué no acetas?		
CRISTERNA:	Déjalos que me lo rueguen.		
MARGARITA:	¿Es posible, que no os deba esta gracia yo?	485	
CRISTERNA:	Por ser		
	quien tanto en ella interesa mi afecto, os daré ese gusto.		
MAURICIO:	Pues la quinta está tan cerca, vamos luego.		
ALEJANDRO:	Vamos. (¡Cielos, mucho en que lidiar me deja esta mujer!)	(<i>Aparte.</i>)340 (<i>Vanse.</i>)	490
GENARA:	Mia cara, alón hasta luego, y cuenta que hemos de ser muy amigas, ad intra.	(<i>Vase.</i>)	
INÉS:	Volo fratela.		495
TORIBIO:	Vamus Inés, que ya marchan.		
CÉSAR:	Aguardate, amigo.	(<i>A TORIBIO.</i>)	
CONDE:	Espera.	(<i>A INÉS.</i>)	
INÉS:	¿Qué mandáis?		
TORIBIO:	¿Qué me queréis?		
CÉSAR:	Que me digáis, quién es esta dama.		
TORIBIO:	¿No veis que es mujer?	500	
CONDE:	Que de esta rara belleza, lustre me digáis, y patria.		
INÉS:	¿Pues ya no lo dijo ella?		
CONDE:	Sí, mas de vos he de oírlo.		
TORIBIO:	¿Que si la sirvo? Esa es buena. Non, señor, servirla, guarda, antes yo me sirvo de ella.	505	
CÉSAR:	¿Cómo?		
TORIBIO:	Soy su cocineiro, cómome la mejor presa, y de lo que yo non quiero tiene que comer por fuerza.	510	
CONDE:	¿Qué decís?		
INÉS:	Lo que escucháis. Más oro tiene que pesa,		

339 Aquí tenemos marcado un aparte. Pero, leyendo la respuesta de Cristera, nos damos cuenta de que no lo es.
En realidad, se trata de un aparte a Cristera, y así lo hemos consignado.

340 Este aparte no viene marcado en MSS, pero sí en AP.

	y en su casa los diamantes como pepinos se aprecian.	515
CÉSAR:	Ese es loco, o lo parece. ¿Y quién es?	
TORIBIO:	Si solo intenta [folio 161] saber eso, es mi mujer.	
CÉSAR:	¿Vuestra mujer?	
TORIBIO:	Esa misma. Y si no lo es, lo fue un tiempo.	520
CÉSAR:	¿Cómo?	
TORIBIO:	Allá lo fraguó ella, para ciertos enredijus. Pero el diablo, que lo enreda, me semejou, como enfermu, que le ponen en la mesa	525
	o natas, o requeson, que lo mira, y non lo prueba.	
INÉS:	Lo que toca a la muchacha, después de rica, es discreta, cariñosa, divertida,	530
	y es... Pero detente, lengua, no te deslices.	
CONDE:	Fortuna, albricias.	(Vase.)
CÉSAR:	¡Donoso tema! ¿No me daréis, de su sangre noticias?	
TORIBIO:	Pues si eso intenta, es su sangre colorada, digo, es sangre de excelencia. Hace unas habilidades que traerá, si está de buena, más monicos por el aire, que en Tetuán alzan cabeza. ³⁴¹ Después...	535 540
CÉSAR:	Ya estoy satisfecho. Amor, mi esperanza alienta, y Margarita perdone, que aunque su retrato tenga y el original me anime, es la española más bella.	545
INÉS:	Toribio, ¿qué hacemos?	(Vase.)
TORIBIO:	Solos estamos, no hay quien nos vea. Mira, ¿qué quieres que hagamos?	550
INÉS:	¡Ah, malicioso!	
TORIBIO:	¡Ah, gallega!	
INÉS:	Vamos a la quinta.	

341 Este verso sustituye en otra tinta a uno tachado e ilegible.

TORIBIO: Vamos,
y plega a Cristu, non quiera
volver nuestra ama a las mañas.
INÉS: Toribio, aunque están suspensas, 555
como son las mañas malas,
no hayas miedo que las pierda. (Vanse.)

Múdase el bosque en salón, y salen MACARRÓN, OCTAVIO y GENARA.

MACARRÓN: ¿Qué es lo que dices, mujer?
¿huéspedes tenemos?
GENARA: Sí, 560
y con los amos aquí
vendrán luego, y podrás ver
que es una española bella,
muy discreta, y muy portada
con una hermosa criada.
OCTAVIO: Pues acótome con ella. 565
MACARRÓN: ¿Con aquesos rapacejos
ha de amar?
OCTAVIO: ¿Por qué no a solas?
MACARRÓN: Juzga que las españolas
son amigas de pellejos.
OCTAVIO: Yo, es razón que amar intente, 570
cuando quiero adorar fiel.
MACARRÓN: Quítese, ¿no ve que en él
está de más lo valiente?
Pero a mí, ¿qué se me da?
GENARA: Detente, que ya han llegado, [folio 162] 575
y la criada y criado
se van acercando acá.

Salen INÉS y TORIBIO.

INÉS: Genara bella, yo vengo
con amor, a verte ahora.
TORIBIO: Pues yo también, mi señora, 580
que un poco más que amor tengo.
INÉS: Como no conoces bien
su humor, le habrás de extrañar.
Éste es un bruto.
TORIBIO: ¿Y amar 585
no puede un bruto también?
INÉS: No, que de expresiones tales,
animales declarados
no entienden.
TORIBIO: Enamorados,
sé yo donde hay animales.

MACARRÓN:	(Un sol es la chica, a fe, si ella no es ingrata, intento decirla algo.) Si un atento corazón amante, que un ardiente amor exhala, su cariño aquí os dijera, ¿qué hiciérais?	(<i>Aparte.</i>)342	590
INÉS:	Lo menos fuera el enviarle noramala. En España dejé yo mil muertos.		595
MACARRÓN:	¿Mil se han de hallar?		
INÉS:	Pesetas podrán faltar, pero enamorados, no. ¿Y en qué, Genara, se pasa el tiempo acá?		600
GENARA:	Ay, Inés mía, acá la dulce armonía, no acierta a salir de casa. Siempre se canta.		605
INÉS:	¿Cantar?		
	Pues yo hallé bella entuchada, porque soy aficionada.		
TORIBIO:	¿Y querrásme tú enseñar algo de esos dulces gritos, Genara?		610
GENARA:	Pues, ¿sabes tú?		
TORIBIO:	Encantaré a Bercebú, si empiezo a hacer gogoritus.		
MACARRÓN:	Mi amo viene acá.		
INÉS:	Y mi ama también.		
GENARA:	¿Querrás ir conmigo, adentro, y en el jardín haremos por divertirnos?		615
INÉS:	Vamos donde tú quisieres.		
MACARRÓN:	Sepa antes yo, si mi signo es malévolo, o felice.		620
OCTAVIO:	Donde estoy yo, ¿quién le dijo, que ha de hablar antes? Señora, también soy a este litigio opositor.		
MACARRÓN:	De una estatua de cartón, ¿quién caso hizo?		625
INÉS:	Bello par de pretendientes, uno pasado como higo, y otro con otro par bello de pernils de Torino.		

342 Este aparte no está anotado en MSS, pero sí en AP.

TORIBIO:	Engáñalos, non seas tonta, que caerán en el garlitu. Y no serás la primera que suele engañar a un rico.		630
INÉS:	Ya entiendo. Ustedes prosigan, que se verán sus servicios.	[folio 163]	635
TORIBIO:	Ah, señora, ¿y non podré yo, que por fin soy buen chicu, socarrarme en esos ojos? Que estoy de amor que respingu.		
GENARA:	No te respondo, que no hay respuestas a desatinos. Ven, Inés.		640
INÉS:	Vamos, Genara, que pues esto está tan tibio, allá dentro dispondremos un poco de regocijo.	(Vanse.)	645
MACARRÓN:	No ha de atreverse a mirarla.		
OCTAVIO:	La veré, la vi, y la he visto cuando quisiere. Mas, César...		
MACARRÓN:	Agradezca, a que ha venido.		
<i>Salen CÉSAR y CRISTERNA.</i>			
CÉSAR:	Quien al bello sol hermoso vuestro, abrasarse es preciso, ¿qué importan las iras, cuando son así los incentivos? Ciego en fin...		650
CRISTERNA:	Señor Don César, ¿ése es amor, o es estilo del país? Que de una a otra, anda vagante el cariño.		655
CÉSAR:	Quien os ofrece constante un alma, que os ha rendido, mal pudiera...		
CRISTERNA:	Sabed antes que mi silencio motivo os dé, para que prosiga adelante lo atrevido, que ignorando yo que sean las armas del ciego niño,		660
	si fuera posible (bien, si fuera posible, digo, que dista mucho el llegar a querer, del pecho mío) ³⁴³		665
	mas a poder darse acaso que amara, desde aquí afirmo		670

343 En AP "el pecho mío", lo que le da algo más de sentido.

	que nunca admitiera a quien a dos afectos amigo, por arrastrase del uno, queda del otro malquisto.	675
	Porque no es cortés, quien quiere engañar con un estilo. Ya digo que estoy ajena de este afán, de este capricho, pero no amara, a quien no idolatrarse rendido	680
	a mí sola, porque tengo un pecho muy mal sufrido, y hallarán en él engaños, o desprecios, o castigos.	685
CÉSAR:	Agravio en dudar me hacéis.	
CRISTERNA:	Esto sólo es advertiros mi condición.	
CÉSAR:	Quedo de ella enterado. (Aunque el sol sigo de Margarita, no es fácil olvidar estos desvíos.)	(Aparte.) 690
MACARRÓN:	Ah, señor, ¿no hay más hablar?	
CÉSAR:	¿Macarrón?	
CRISTERNA:	¿Qué haces, Toribio? ¿Cómo te va en esta tierra?	
TORIBIO:	Pardiez, si yo he de decirlo, como va a llas gullondrinas, cada vez que mudan hitos.	[folio 164] 695
	Y a su señoría, ¿cómo la va?	
MACARRÓN:	¿Señoría dijo? Aunque es verdad que en Italia es un usted desleído. ³⁴⁴	700
CRISTERNA:	Quien consigue los favores que yo, excelsos y crecidos, ¿cómo ha de estar, sino siempre agradecida?	
<i>Salen MADAMA, el conde, ALEJANDRO y MAURICIO.</i>		
MARGARITA:	Preciso, es, que quien merece tanto, por mucho que haga el arbitrio por servirla, no lo quede.	705
	(Hablar a César he visto a solas con la española, mas quizá acaso habrá sido	(Aparte.) 710

344 Estos dos últimos versos están tachados y sustituidos en la misma letra por: "Aunque es verdad que en Italia / van a peso los pepinos". El primero de ellos coincide con el tachado.

	y no cuidado.)		
CONDE:	(A Don César,	(<i>Aparte.</i>)345	
	con esta extranjera miro muy introducido. De él auxiliarme solicito,		715
ALEJANDRO:	para que mi amor la diga.) (La española es un hechizo.	(<i>Aparte.</i>)346	
	No es posible, que a sus ojos pueda haber libre albedrío.)		
MAURICIO:	En fe de que ya la quinta la fortuna ha conseguido de ser esfera, teniendo en vos, un sol tan propicio, preciso será, señora,		720
	que dé muestras el cariño, de lo mucho que apreciamos tal dicha.		725
ALEJANDRO:	Aunque en mí distingo, siendo, señora, gigantes vuestros méritos divinos, muy pigmeos los que en mí hallo yo para serviros.		730
	Bien puede aspirar al cielo quien lo que es cielo ha sabido. A vuestros claros luceros, mi fe...		
CRISTERNA:	Tened, que ese estilo, es preciso que lo extrañe por forastero a mi oído.		735
ALEJANDRO:	Amor, señora...		
CRISTERNA:	No más.		
CÉSAR:	¿Qué decís?		
CONDE:	Que yo os suplico que a esta señora, la deis a entender, lo que la estimo.		740
CÉSAR:	¿Queréis que, recién llegada, encuentre amantes cariños, sin prevenir si serán o bien o mal admitidos?		745
	(Disimulemos, que cuando él ignora que yo aspiro a su soberano cielo, no es la que quiera delito.)	(<i>Aparte.</i>)	
MARGARITA:	Cada vez, Cristerna hermosa, de vuestro bello atractivo, estoy más prendada.		750
CRISTERNA:	En eso, pagáis el afecto mío.		

345 Marca de aparte en AP pero no en MSS.

346 Es un aparte, como los 2 anteriores, aunque no viene indicado ni en MSS ni en AP.

ALEJANDRO:	¡Ay, de quien haciendo juez, a ella misma no fue oído!	755
MAURICIO:	Supuesto que en algo habemos, señores, de divertirnos, ¿qué esperamos? ¿Es razón que cuando hemos conseguido tal huésped, no procuremos obsequiarlo?	[folio 165] 760
MARGARITA:	Eso es preciso.	
CÉSAR:	Si ya que Cristerna hermosa (propondré lo que me dijo el criado) aquí se halla, quisiera de su divino ingenio dar muestras, fuera...	765
CRISTERNA:	Basta, que ya está entendido. ¿Dónde está Inés?	
TORIBIO:	Con esotra, por ahí atrás se fue, e diju que iban a hacer una fiesta.	770
MACARRÓN:	¿Cómo hablas así, borrico?	
TORIBIO:	Pues, pardiez, que por la pinta, me parece usted lo mismo.	
CRISTERNA:	Ve y dila que disfrazados de dioses, en que ya ha visto mi habilidad otras veces, se fíe de mis prodigios, pues no hay riesgo.	775
TORIBIO:	Voy, par Dios.	(Vase.)
MARGARITA:	¿Qué intentas?	
CRISTERNA:	Que veáis conmigo cuánto, sin sustos del pacto, son vistosos los hechizos.	780
CÉSAR:	¿Quién ignora que el ingenio puede hacer tal escrutinio ³⁴⁷ que lo que no es, se presuma, cuanto noten los sentidos?	785
CONDE:	La filosofía es de los arcanos, archivo.	
TORIBIO:	Ya, señora, dice Inés que está todo prevenido.	(Sale.)
CRISTERNA:	Pues tomad asientos y escuchad, que en dulces himnos empieza a explicarse el viento, diciendo en acorde ruido:	790

Mientras el cuatro, por el tercer claro descende un tramoyón, que coja toda la boca del teatro; y al mismo tiempo, por los primeros bastidores, dos cartabones; cubierto todo de nubes, de modo, que uno y otro, parezca un espeso grupo; y en lo que el cuatro durare, llegará todo a sus topes.

347 En MSS se lee "escriinio" u otra palabra poco clara; en AP: "escrutinio".

MÚSICA A 4:	Rásguense las esferas, desciendan al Olimpo, en nubes congeladas de cándidos rocíos, deidades peregrinas, formando en bellos giros la esfera soberana, de Júpiter divino, deidad de los incendios, del orbe, dueño invicto.	795
MARGARITA:	Qué variedad ocasiona el raro bosque, unido de vagas, tupidas sombras.	800
MAURICIO:	Aun el horror es preciso para lo bello.	
CÉSAR:	¿No basta para amarte, hermoso hechizo, lo bello sin lo ingenioso? (Pues si todo se ve unido, qué hará en adorarte, quien apenas te vio, te quiso?)	810
ALEJANDRO:	¡Extraña habilidad!	
CONDE:	¡Cielos, de admiración no respiro!	[folio 166]
MACARRÓN:	Esto, bien puede ser bueno, pero yo quemo mis libros si no huele a cosa mala.	815
OCTAVIO:	Macarrón, lo mismo digo.	
TORIBIO:	¡Que no me haya yo aplicado a hacer estus enredijus!	820
CRISTERNA:	Mas, ¿quién me mete a mí en eso? ¿De qué os habéis suspendido? Pues, ¿qué diréis, cuando el denso vapor vago, desunido, oigáis? Que otra vez nos dice el aire, en ecos distintos:	825
EL 4º:	Rásguense las esferas, desciendan al Olimpo, en nubes congeladas de cándidos rocíos, deidades peregrinas, formando en bellos giros la esfera soberana, de Júpiter divino, deidad de los incendios, del orbe, dueño invicto.	830
	348	835

348 En MSS encontramos solamente el primer verso, y la abreviatura de etcétera.

Ahora se van separando las nubes; quedándose firmes DIANA y VENUS: en la tramoya del tercer claro, JUNO y CERES. En el medio CUPIDO, con flechas, arco y venda; quedándose compuesta de estos adornos, una agradable vista.

MARGARITA:	¡Qué deliciosa hermosura!	
MAURICIO:	¡No vi más raro prodigio!	
CONDE:	¡Qué habilidad!	
ALEJANDRO:	¡Qué grandeza!	840
CÉSAR::	¡En vano, al mirarlo, animo!	
MACARRÓN Y OCT.:	¡Toma, lo que se va viendo!	
TORIBIO:	Si en las viñas, tan lucidos se miraran los colgajos, íbame a comer racimos.	845
CRISTERNA:	Pues aún veréis, que moviendo ese solio cristalino los ejes, a más asombro el amor dará principio.	
CUPIDO:	Deidades soberanas, (Canta.) que del vendado niño, seguisteis el halago, y amasteis el cariño, de Júpiter el solio manifestad benigno,	850 855
EL 4º:	que aunque le guardan rayos, no abrasa a los rendidos. Rómpase el viento, rásguese a giros y triunfen de Jove ³⁴⁹ los fulgidos rayos, pues mandan en cielos, en tierra y abismos.	860

Mientras el cuatro; DIANA y VENUS, se desgajan al tablado, CERES y JUNO, se quedan firmes y Cupido empieza a subir hasta la bambalina, llevándose tras sí, los nubarrones, que cubren el foro; descubriéndose en un globo de nubes, y adornos, MARTE, MERCURIO, NEPTUNO, y APOLO; y en el centro JÚPITER, en un cerchón de nubes y rayos, como que arrojan fuego.

CÉSAR:	¡Bello, peregrino objeto!	
MARGARITA:	¡Con los planetas y signos el cielo bajó a la tierra!	
CRISTERNA:	¡Callad, que arrojando activos incendios, Júpiter dice, amoroso, cuanto fino!	865
JÚPITER:	Del rayo de mi mano, nadie tema el incendio soberano, pues donde asiste Juno soberana, Ceres, Venus, Amor, Marte, Diana, Mercurio, Apolo, el húmedo Neptuno, es mi rigor ninguno, mi cariño es inmenso,	870

349 Forma abreviada de Júpiter.

	pues aplaca mi cólera el incienso	875
	si ver mi amor espera,	
	hecho el Olimpo ya, divina esfera.	
	Y es razón que se entienda	
	que en Jove es mucha	
	la piedad, pues sus rayos,	[folio 167] 880
	sin herir, triunfan.	
CRISTERNA:	Habiendo notado ya	
	el dulcísimo atractivo	
	que a lo visual ocasiona	
	lo que en mi ciencia habéis visto,	885
	en paga de mi fineza,	
	una cosa he de pedir.	
TODOS:	¿Y cuál es?	
CRISTERNA:	Que a honrar mi casa	
	habéis de venir conmigo	
	a Florencia, en donde tengo,	890
	aunque no hospedaje digno	
	a tales huéspedes, centro	
	donde pretendo servir.	350
TODOS:	Por ser tu gusto, aceptamos.	
CRISTERNA:	Vuestra noble acción estimo,	895
	y puesto que podrá ser	
	que de estos asombros mismos	
	lleguéis a ver más, ahora,	
	permitid que el solio invicto	
	de Jove se lleve el viento.	900
MARGARITA:	Aunque es razón el sentirlo,	
	tu gusto, es justo.	
CRISTERNA:	Pues digan	
	voces y acentos unidos:	
EL 4º:	Rásguense las esferas,	
	desciendan al Olimpo,	905
	en nubes congeladas	
	de cándidos rocíos,	
	deidades peregrinas,	
	formando en bellos giros	
	la esfera soberana,	910
	de Júpiter divino,	
	deidad de los incendios,	
	del orbe, dueño invicto.	351

Y mezclada música y representación, se da fin a la 1ª Jornada. 352

350 Estos 4 últimos versos están añadidos al margen en letra y tinta casi idénticas.

351 En MSS se escribe sólo el primer verso de la canción, y el signo etcétera.

352 Tras esto encontramos en MSS el número 882, correspondiente al recuento de versos de la jornada. También, en el reverso del folio 167 tenemos el nombre de los actores que representaban cada personaje, y otros datos, de esta forma:

Cristerna:	Sra. Petronila Gibaja.
Madama Margarita:	Sra. María Antonia de Castro.
Inés:	Sra. Rosa Rodríguez.

Por una puerta salen CÉSAR y INÉS; y por otra TORIBIO y el CONDE. Salón.

CÉSAR: ¿Qué hace Cristerna?
 INÉS: Allá dentro,
 como tiene de visita 915
 a Madama, está con ella.
 CONDE: ¿Qué hace tu ama?
 TORIBIO: Allá metida
 con la señora Madama,
 y hablan con tal tremolina,
 que de todos los infiernos 920
 meten una algarabía.
 CÉSAR: Inés, yo la adoro, amante,
 con tan hidalga, tan fina
 voluntad, que no lo callo,
 porque la digas tú misma 925
 este ardor, pues como desde
 que venimos de la quinta
 no la he visto, los minutos

Genara:	Sra. Catalina Pacheco,
César:	Sr. Castro.
El Conde:	Sr. Nicolás de la Calle.
Alejandro:	Sr. Parra.
Mauricio:	Sr. Juan López.
Macarrón:	Sr. Ramírez.
Octavio:	Sr. Pedro Vicente.
Toribio:	Sr. Plasencia.

	Dioses:
Júpiter:	Sra. Rosa.
Cupido:	Sra. Pacheco.
Venus:	Sra. Camacho.
Diana:	Sra. Agustina.
Juno:	Sra. Plana.
Ceres:	Sobresalienta.
Apolo:	Sr. Nicolás de la Calle.
Marte:	Sr. Antonio Pacheco.
Mercurio:	Sr. Luis Parra.
Neptuno:	Sr. Manuel Joaquín.

O como pareciese a la compañía.

Ninfas: Sra. Camacho, Sra. Agustina, Sra. Plana y Sobresalienta.
 Matachines: los cuatro últimos.

Se representó el día 18 de [octubre?] del 1742: duró 16 días, fue su producto en el ---: cuarenta y tres mil seiscientos y ochenta y cuatro reales.

El folio 168 se encuentra en blanco.

353 En MSS y añadido con distinta tinta: "de la 3ª pte".

	a largos siglos caminan. Dila pues...	
INÉS:	Bien se conoce que ignoras tú de la niña la condición, que me quieres enviar con esa pamplina.	930
CÉSAR:	Toma, Inés, este bolsillo, y no excuses por tu vida darme este gusto.	935
INÉS:	Está bien, que si con oro me atizas, rompiendo el oro los bronces, ¿qué hará las bocas vacías?	
	<i>Al dar el bolso, se le cae un retrato.</i>	
CONDE:	Toribio, cuanto te he dicho es cierto. Quien comunica sus pesares, ya parece que con decirlos se alivia, y aunque sujeto tan bajo eres tú...	940
TORIBIO:	Su señoría viva mil años, por tanto como honrarme solicita. (¡Válgate el diablú el salvaje! Pues yo sé que non diría estu, si acaso me viera vestido con otra pinta.)	945
CONDE:	No te enojés.	950
TORIBIO:	Non me enojo, pero yo he visto en mis días caballeros y marqueses como su merced, y aínda tan pollinos como usted. Y otra vez, mire a quién pica, que you soy Toribiu Prietu, de Mondoñedu en Galicia, de los mejores sujetus, que rabu alzan en Castilla.	955
CONDE:	Ea, Toribio, tu queja acalle aquesta sortija, y dí a tu ama...	960
INÉS:	A mi cuidado lo deja.	
CÉSAR:	Me darás vida.	965
TORIBIO:	Esu ya es outro cantar. Yo lo diré, y si me tildan, no habré sido yo el primero alcahuete, a quien le pringan.	

CÉSAR:	Inés, adiós. Pero, ¿el Conde?	970
CONDE:	Don César, ¿pues tan deprisa?	
CÉSAR:	Yo os preguntara lo mismo, [folio 170] a no ver que de la quinta trajo Cristerna a Madama, y como sus bizzarrías alcanzan a todos, pues generosa nos convida, vendréis a tener el logro de estar donde ellas asistan.	975
CONDE:	Error fue en mí la pregunta, y juzgo que lo sería el detenernos más.	980
CÉSAR:	Vamos. (Ay, belleza peregrina, (Aparte.) si no has de pagarme, cesen de tus dos soles las iras.) (Vanse.)	985
INÉS:	Toribio, ¿por qué ocasión con ese conde gruñías?	
TORIBIO:	Porque como si fuera él la Giralda de Sevilla, me llamó bajo. No obstante, me dio, porque al ama diga que le quiera, aqueste anillo.	990
INÉS:	Acá no anduvo vacía la parleta, porque César, por aquesa razón misma me dio este bolso. Mas yo no pienso hablar una pizca.	995
TORIBIO:	Ni yo. Pillemus y chitu. Pero, aguarda, que una cinta hay aquí que tiene un santo. (Alza el retrato.)	1000
INÉS:	¡Válgame Dios! ¡Qué herejía! ¿No adviertes que es de Madama retrato, alhaja perdida de alguno a quien se ha caído?	
TORIBIO:	Sí, par Dios, que ésta es la misma que ya he visto yo, y me fizu en el hígado cosquillas. ¡Votu a bríos que es un encanto!354 Ay, cara de mantequillas, al verte, non sé qué diablus por acá dentru me brinca.	1005 1010
INÉS:	¿Qué tienes, que te has helado? ¡Ah, Toribio! ¡A esotra esquina! ¡Ah, bruto! (Él está hecho un tronco, (Aparte.)355 que ni siente ni respira.)	1015
TORIBIO:	Dulce dueño, dueño dulce,	

354 Estos 4 últimos versos aparecen añadidos al margen. Los encontramos también en AP.

355 Este es otro aparte sin indicar ni en MSS ni en AP.

	viva estrampa, estrampa viva...356	
INÉS:	¡El majadero! ¿Enamora a Madama por la pinta?	
TORIBIO:	Dulce dueño, de mi alma. Dueño dulce, de mi vida, dulce dueño...	1020
INÉS:	¡Basta, tonto! ¿Tú andas en filosofías de amor?	
TORIBIO:	Ay, Inés, que el diablo me puso esta golosina.	1025
INÉS:	Gente viene.	
TORIBIO:	Acabó todo. Calla, y que tengo non digas el retrato.	
INÉS:	Bien está.	
<i>Salen GENARA, MACARRÓN y OCTAVIO.</i>		
GENARA:	¿Inés?	
INÉS:	¿Genara querida?	
GENARA:	Si hemos de pasar aquella cantada, ¿a qué aguardas hija? ¿Quieres que al tiempo preciso nos hagan quedar corridas si no la sabemos?	1030
INÉS:	¡Ay, qué cortedad tan sencilla! Ah, bien, que si ha de cantar primero Madama, fía que ella hará que luzcan todos.	1035
TORIBIO:	Cuidado, que entro a la grita yo también.	
GENARA:	¿Tú? Pues, salvaje, ¿no ves que fuera una risa con esa voz y ese arreo, verte allí?	[folio 171] 1040
TORIBIO:	Y eso, ¿qué imprica? (Esta non sabe que tengo, tanta virtud en lla cinta.)	(Aparte.) 1045
MACARRÓN:	Inés, aquí está un pobrete que ha dos horas que no chista, esperando tu licencia.	
OCTAVIO:	Lo mismo yo, perla mía.	
INÉS:	No para hablar solamente la tienen ya, si a ella aspiran, sino para rebuznar.	1050
MACARRÓN:	Empiece el vejete.	

356 En MSS "estrampa", que conservamos por la peculiaridad del habla del gallego, pero en AP aparece "estampa".

OCTAVIO:	Diga usted, que el idioma de asno, goza desde las mantillas.	1055
MACARRÓN:	Pues yo te adoro de modo...	
OCTAVIO:	Pues yo me muero a tu vista de manera...	
MACARRÓN:	que...	
OCTAVIO:	que...	
INÉS:	Basta, ya la maula está entendida. Pero porque al proveerla no haya ni queja, ni riña, diré a Toribio quién ha de llevar la canonjía. ³⁵⁷	1060
TORIBIO:	Esu sí.	
LOS DOS:	Nos conformamos.	
GENARA:	¡Qué majadera porfía!	1065
OCTAVIO:	Calle ella, que de mirarnos, se está muriendo de envidia.	
GENARA:	Pues, ¿cierto que a buenas luces, el zancarrón, da codicia? ³⁵⁸	
MACARRÓN:	Pues ves, este ha de salir con la plaza.	1070
OCTAVIO:	Es cosa fija que la merezco.	
MACARRÓN:	No es eso, sino que cuando litigan dos por una, el peor es siempre por quien las damas se avispan. ³⁵⁹	1075
TORIBIO:	Bien está. Llévalos tú, que ellos darán de costillas.	
INÉS:	Disfrázate bien, y cuenta con lo trazado.	
TORIBIO:	Descuida. Ah seo Zancarrón, acá, escúcheme una cusita.	1080
GENARA:	¿Inés, qué es esto?	
INÉS:	Después lo sabrás.	
MACARRÓN:	Vamos, aprisa, dime amigo, ¿soy yo acaso el que llore o el que ría?	1085

357 Canonjía, coloquialmente, empleo de poco trabajo y bastante provecho.

358 Una de las acepciones de zancarrón es "Hombre que enseña artes de las que sabe poco". Se está dirigiendo aquí Genara a Octavio, en respuesta a su intervención anterior, para darle a entender que no sabe nada de mujeres y sus intereses amorosos. Poco después, Toribio llama Zancarrón a Macarrón. Además de un juego de palabras por la afinidad sonora de ambos nombres, hace referencia a otra acepción de la palabra: "Hombre flaco, viejo, feo y desaseado". Más adelante se dirá que Octavio es una botija, o sea, que está gordo. De nuevo aquí encontramos la pareja cómica de Don Quijote y Sancho, trasunto de Don Carnaval y Doña Cuaresma, en «el gordo» Octavio, interpretado por el actor Pedro Vicente y «el flaco» Macarrón, interpretado por Félix Ramírez.

359 El Diccionario de Autoridades da, aparte del significado de picar o estimular, el de espantar.

TORIBIO:	Claro está, dice que sólo por usted se despepita, porque el vejete está ranciu. Mas, cuidado, que me avisa que la esperéis en su cuarto.		1090
MACARRÓN:	Sin perder de tiempo pizca lo haré así.		
TORIBIO:	Pues digu, cuenta cómo su mercei lo chista, que no es mi casta de andar ajustando golusinas.		1095
MACARRÓN:	Seré marmol.		
TORIBIO:	(Voy al otro.)	(<i>Aparte.</i>)360	
OCTAVIO:	¿Me traes la muerte, o la vida?		
TORIBIO:	Puede ser que sea la muerte, pues ella a su mercei pillá, y no al otro gordiflón.		1100
OCTAVIO:	¡Toma un abrazo, en albricias! ¿Sabes para qué?	[folio 172]	
TORIBIO:	Pues es muy buena la preguntña. Ella en su quartu os espera. Que os escondáis, os suprica, hasta que os llame. Esto sé, mas no sé a qué fin lu diga, ni para qué podrá ser.		1105
OCTAVIO:	De contento el alma brinca.		
MACARRÓN:	¿Que la habrá dicho al vejete, que tanto se regocija, cuando él es el despreciado?		1110
TORIBIO:	Y cuidado, non lo diga, que soy hombre branco, y tengo que perder.		
OCTAVIO:	Anda, y descuida.		1115
TORIBIO:	(Con esto queda ajustado. Voyme a esperar donde digan, que la albarda de su amor se les volvió a la barriga.)	(<i>Aparte.</i>)361 (<i>Vase.</i>)	
GENARA:	¿Qué me dices, Inés?		
INÉS:	Que, como es mi ama tan leída, me enseñó su habilidad, y yo, que aunque algo bobilla, no soy tanto que no muerda si a la boca el dedo arriman, con lo que he aprendido, quiero a estos dos, que a longe atisban, darles a entender del modo		1120 1125

360 En AP aparece la marca de aparte, pero no en MSS.

361 En AP marca de aparte, pero no en MSS.

GENARA: que me agradan sus caricias.
 ¿Pues has de andar tú con eso? 1130
 INÉS: No, que a Toribio lo fía
 mi cuidado.
 GENARA: ¿Pues no eres
 tú de los dos conocida
 y te han de echar menos?
 INÉS: Boba,
 tenemos acá engañifas, 1135
 para todo. Ven conmigo,
 lo veremos escondidas. (Vanse.)
 OCTAVIO: (Hecho un pelmazo ha quedado (Aparte.)
 el Macarrón.)
 MACARRÓN: ¿De quién fisga
 cuando le desprecian, esta 1140
 rota racional botija?
 Hasta que se ausente, iré
 hacia aquella galería,
 a hacer la deshecha. (Vase.)
 OCTAVIO: Ya
 se cumplió el plazo a mi dicha. 1145
 Y pues desde aquí la esfera
 hermosa de Inés se mira,
 voy allá.

Entra por una puerta, y al salir por otra, se muda el foro, en una puerta de alcoba, con sus puertas vidrieras, viéndose de la parte de adentro, un catre con otras cosas propias de la mutación.

Mas no parece
 que ha salido.

INÉS y GENARA al paño.

INÉS: Calla amiga,
 y atisba, que si ello sale, 1150
 nos hemos de hartar de risa.
 OCTAVIO: Ni un leve ruido se escucha.
 GENARA: Supuesto que a ti se inclinan,
 ¿no es mejor desengañarlos,
 o admitirlos?
 INÉS: ¡Lección linda! 1155
 Pues si con los porfiados
 se siguiera esa doctrina,
 así se hallara la honra
 como garbanzos de a libra.
 OCTAVIO: Sin duda que la detiene [folio 173] 1160
 ser algo vergonzosilla,
 y dentro del pecho amante
 andará la tropelía
 del amor, y del honor

	como en batalla reñida.	1165
	Hasta que venza el amor,	
	detrás de aquesta cortina	
	me zampuzo. ³⁶²	
INÉS:	Ya está el uno	
	en gazapera.	
MACARRÓN:	Quien diga (Sale.)	1170
	que no es menester valor	
	para irse a holgar, donde habitan	
	cuñados, parientes, amos,	
	hermanos, suegras, y tías,	
	miente, juro a Dios. Ve aquí,	1175
	que vengo de mala guisa	
	por un gusto yo, y de miedo,	
	las piernas se me rehílan.	
	¿Si vendrá Inés? Mas ya abre,	
	avergonzada y cortica,	
	las vidrieras de la alcoba.	1180
	Hermoso encanto del día,	
	Aurora, llorando perlas,	
	sol, que mi pecho iluminas,	
	bien mío, no te avergüences	
	de llegar, porque no lidias	1185
	con el Príncipe de Tebas,	
	con el Duque de Carintia,	
	sino con un pobrecillo,	
	que es asco verle en camisa.	
	<i>Sale TORIBIO, de mujer a la italiana.</i>	
TORIBIO:	¡Ay, Macarrón!	
MACARRÓN:	Di, fideo.	1190
TORIBIO:	Si vieras qué mal se anima	
	a hablarte mi fe.	
MACARRÓN:	¿Por qué?	
TORIBIO:	Porque siendo doncellita	
	inocente, me dijeron	
	cuando iba con otras niñas	1195
	a la maestra, haciendo faja,	
	que ni aún crecidos hacía	
	aunque ahora sé hacer menguados,	
	me dijeron (¡qué desdicha!)	
	que si a Himeneo entregaba	1200
	estos cristales que hechizan,	
	un mal parto había de ser	
	el ocaso de mis días.	
MACARRÓN:	Esos son agujeros, nunca	
	creas frívolas mentiras.	1205

INÉS: ¿Qué te parece?
GENARA: Que él tiene
a Toribio, por ti misma.
OCTAVIO: ¡Qué bien dicen, que el que espera,
si se tardan, desconfía!
¿Pero, que miro? ¿No está 1210
Inés muy caritativa
con Macarrón? ¡Sí, los dos
me parecen, por San Dimas!
TORIBIO: Pasos siento. Hasta saber
quién en este cuarto pisa, 1215
estaré en la alcoba. (Escóndese.)
MACARRÓN: Bien,
pero adorada Inés, mira
que te espero.
OCTAVIO: ¿Cómo es eso
de esperar? ¿Pues aún porfía
en ser terco, un despreciado? 1220
MACARRÓN: Vive el cielo, que si grita,
le tengo de volver calvo,
que es la mayor ignominia.
¡Vaya el réprobo al infierno! [folio 174]
OCTAVIO: Miente toda tu familia, 1225
que he de entrar.
MACARRÓN: No alborotemos,
porque la honra peligra
de este ángel.
OCTAVIO: Peligre todo,
que me he de ir a la cocina,
cuanto más hasta la alcoba. 1230
MACARRÓN: Pues ya que así te enfurriñas,
primero soy yo.
OCTAVIO: Nequáquam.
GENARA: Bravo empeño.
INÉS: Extraña liza.
LOS DOS: Pues no has de lograrlo antes.

Entran un tiempo, y transmútase en una fragua la alcoba, con yunques, martillos, fuelles y herramientas: habrá cuatro matachines de diablillo, follando³⁶³, y martillando, saliendo de la fragua chispas, y humo, quedando el teatro de bosque.

MACARRÓN: ¿Pero qué mis ojos miran? 1235
OCTAVIO: ¡Ay, infeliz! ¿Dónde estamos?
MACARRÓN: En el campo, como hay viñas.
OCTAVIO: Pues, fragua en el campo, ¿cómo?
MACARRÓN: Como quien aquí la endilga,
lo hace donde se le antoja. 1240
OCTAVIO: Macarrón, ¿mas que hay quien diga

363 Follar: soplar con el fuelle.

MACARRÓN: que esto es hecho?
 Sí, mas fue
 sin bosque, alcoba, y sin riña,
 que yo me la estoy temiendo.

MATACHÍN 1º: ¡Ah, hidalgos!

MACARRÓN: ¡Santa Sabina! 1245

OCTAVIO: ¡San Celedón!

MATACHÍN 2º: ¿Qué se busca,
 en esta tierra escondida,
 donde los cíclopes labran,
 de Vulcano, en la herrería
 frenos, mordazas y estribos? 1250

MATACHÍN 3º: Ellos no hablan ni respiran.

MATACHÍN 4º: ¿Qué dicen, están en muda?

MATACHÍN 1º: ¿Ahora en preguntas ventila
 vuestro cuidado? Pues no
 sabéis, que el que se avecina 1255
 a este sitio, sin mayor
 información, se le tizna?

Suena la fragua, y los van tiznando y amagando con yerros encendidos.

MACARRÓN: ¡Ea, caldead el acero,
 y experimenten las iras
 de Plutón, Marte y Saturno! 1260

OCTAVIO: ¡Clemencia!

MACARRÓN: ¡Que me abraso! ¡Ay, madre mía!

MATACHÍN: Porque no se oigan sus voces,
 barajadlas, confundidlas 1265
 con los martillos. (Martillan.)

INÉS: No temas,
 que estas cosas son fingidas.

GENARA: De miedo estoy que me muero.

DOS MATACHINES: Dale al fuelle.

OTROS DOS: Ande la gira.

MACARRÓN: Señores, ¿no hay quien me ampare? 1270

OCTAVIO: ¡Que me matan! ¡Que me pringan!

CÉSAR: En este cuarto es el ruido (Dentro.)
 Veamos si alguno peligra.

Al salir CRISTERNA y DON CÉSAR, se desvanece la fragua, quedándose el teatro de salón. Y sale TORIBIO de gallego, quedando tiznados MACARRÓN y OCTAVIO.

CÉSAR: ¿Qué ruido hay aquí?

CRISTERNA: ¿Qué es esto?

INÉS: Genara y yo divertidas [folio 175] 1275
 cantando estábamos, cuando

	Toribio, que en la cocina debió de poner a esos de la manera que miras, entró aquí.	
CÉSAR:	Octavio, ¿qué ha sido?	1280
TORIBIO:	Yo lo diré: los dos iban a comerme unos chorizos que para mí los freía, e dilus con la sartén, y es el casu, que querían hacerme a mí el hurto por hartarse de golusinas. ³⁶⁴	1285
MACARRÓN:	¡Ah, maldita sea su alma!	
OCTAVIO:	¡Ah, mal torozón te oprima! ³⁶⁵	
CRISTERNA:	Idos de aquí, y allá dentro, en la otra sala vecina, podéis vosotras estar.	1290
TORIBIO:	Digo, hallaron a Inesilla blanda, porque la muchacha, es harto caritativa.	1295
OCTAVIO:	A su tiempo lo verás.	
MACARRÓN:	Yo hablaré.	
TORIBIO:	Sus señoráis vayan a lavarse, que eso agua cociendo lo limpia.	
GENARA:	¡Cuál están!	
INÉS:	Yo te aseguro, que si hubiera estas burlitas con muchos tontos, no hubiera quejosas ni arrepentidas. Mas vámonos, que estorbamos.	1300
LOS DOS:	¡Sagrados cielos, justicia!	(Vanse.)
TORIBIO:	Golosos eran, a fe, que como niños que gritan por teta, los he tratado que la escupan con acíbar. ³⁶⁶	(Vanse.)
CRISTERNA:	(Sin duda que aquí ha habido aunque de ello noticia no he tenido, alguna burla que estos han trazado.) Señor Don César, el que mal hallado con su gusto se mira, a breve instante, lo expresa con las voces del semblante.	(Aparte.)
	¿Qué tenéis? ¿Por qué no os alegra nada? ¿Está la voluntad tan mal hallada, que no halláis en mi casa (aunque sucinta) los gustos que tuvisteis en la quinta?	1310 1315

364 Estos dos últimos versos aparecen en AP y están añadidos al margen en MSS sustituyendo a estos otros dos que aparecen recuadrados: "cogérmela panza abaju, y la hallarun panza arriba".

365 Torozón: Inquietud, desazón, sofoco. Enteritis de caballos, con dolores cólicos.

366 Acíbar: aloe. Amargura, disgusto.

	Yo creí que siquiera por ser mía, os alegrase. En fin...	1320
CÉSAR:	Señora mía, no prosigáis, porque con cada acento, de grosero notáis mi rendimiento, y si acaso escucharos solicita Madama Margarita,	1325
	y cuantos hoy con ella están, colijo que tendrán mi discurso por prolijo, cuando saben, que al fin la pena mía, (a poderla tener) nacer debía de que sin merecerlo mi eficacia,	1330
CRISTERNA:	de tan grande favor, me hagáis la gracia. Bien esta vez la discreción procura, César, acreditar vuestra cordura. Quedaron en la hermosa galería a gozar la odorífera armonía del jardín, Margarita con su tío, Alejandro, y el Conde.	1335
CÉSAR:	(¡Ay, amor mío!) (<i>Aparte.</i>) [folio 176] Sí, señora, que hidrópico el deseo en su alegre pensil y hermoso hibleo, festivo se recrea.	1340
CRISTERNA:	Bien a su vista, su verdor se emplea. Y, ¿qué os parece a vos?	
CÉSAR:	Es digno empeño de la grandeza vuestra, que otro dueño no era de tanto hermoso encanto digno.	
CRISTERNA:	Le veis afable, y le atendéis benigno. Pero de cualquier modo que sea, tío, que siempre será vuestro, siendo mío.	1345
CÉSAR:	Como me faltan, señora, los propios merecimientos para conseguir tan altos, nobles favores excelsos, no es mucho que los extrañe quien no puede merecerlos.	1350
CRISTERNA:	Os engañáis, porque vos en solo aquél breve tiempo que en la quinta me tuvisteis, aún hicisteis más excesos por mí, con que es acreedor cualquier proceder atento a que se le retribuya, del mismo modo.	1355 1360
CÉSAR:	Ese es duelo que le debe practicar quien naciese caballero, con una dama, y no debe ser tan civil, que haga precio	1365

	la retribución, porque con interés, no hay cortejo. (¿Cómo la diera a entender mi pasión? Porque si advierto, su trato, aunque no cariño, no dista mucho de serlo.) Además, que quien llegare a veros a vos, es cierto que no tendrá más arbitrio que el que corra a arbitrio vuestro. Dígalo yo, que al miraros, de mi vida, y de mi aliento hice dejación, de modo que a vuestro dulce gracejo, a vuestro afable desvío, y a vuestro apacible ceño rendido...	(<i>Aparte.</i>)	1370
CRISTERNA:	Tened, señor Don César, que a lo que creo, de la prevención que os hice en la quinta, muy ajeno debéis de vivir.		1385
CÉSAR:	Si acaso, a la memoria la acuerdo, bien sé a qué se reducía. Y pues os hablo teniendo memoria de ella, sin duda que con sus reglas os quiero.		1390
CRISTERNA:	¿Con sus reglas me queréis?		
CÉSAR:	Sí, señora.		
CONDE:	¡Qué oigo, cielos! Cuando a Madama dejando divertida, a buscar vengo a César, por si a Cristerna algo la habló en mí, le veo, fiero amigo, y falso amante, que, ¿porque de mis deseos le di parte, enamorando está lo que adoro? Pero, hasta más certeza, oigamos.	(<i>Al paño.</i>)	1395
CRISTERNA:	No sé si pueda creerlos, porque sé que de Madama esté el contrato dispuesto, según he entendido.	[folio 177]	1400
MARGARITA:	Aquí oí desprendido el eco, nombrarme, y Cristerna ha sido. quiero oír, hasta entenderlo mejor.	(<i>Al paño.</i>)	1405
ALEJANDRO:	De Cristerna sigo	(<i>Al paño.</i>)	1410

	el amable, hermoso cielo, y apartado de mi hermana. Pero aquí está. Esperar quiero hasta que César se ausente.	
CÉSAR:	Que os desengañéis intento con la verdad y, si no, basta que diga mi afecto que os adora. Bastará, que yo ante vos lo confieso. Que podéis creerme, porque no puede engañarse el cielo, y cielo tan ingenioso.	1415 1420
ALEJANDRO:	Viven los cielos, ¿que esto es enamorarla? ¿Cómo, cuando que adora, sospecho, a Margarita, a una parte dirige sus pensamientos? Vive Dios, que he de matarle.	 1425
MARGARITA:	¡Ah, traidor! ¡Ah, ingrato! ¡Ah, fiero! De ti ha de vengarme el falso rigor de tu fingimiento.	 1430
CONDE:	Si no salgo a darle muerte, es por mirar el respeto, de Cristerna.	
CRISTERNA:	Si me dierais para quietar mis recelos, alguna señal segura de ese amor, quizá... Pero esto es locura, porque miro que éste, quizá, está muy lejos.	 1435
CÉSAR:	Pues porque notéis a cuánto por serviros me resuelvo, este retrato, que a hurto, pudo copiar pincel diestro de su hermoso rostro... Mas, ¿dónde está? Sin duda debo de haberle perdido	 1440 1445
MARGARITA:	Si él da el retrato, yo muero.	
CRISTERNA:	No os arrepintáis, que ya ni os escucho, ni le quiero. Idos, ¿qué aguardáis?	
CÉSAR:	Señora, a esta ocasión, no pretendo más que mi sinceridad aplaque en vos tan severos desvíos. Perdí el retrato, pues no dudara el ponerlo a vuestros pies, quien hiciera de su original lo mismo.	 1450 1455

	A Madama Margarita, mayor cariño no tengo que el que permite la honesta diversión de un rendimiento,	1460
	que siendo urbanidad, no pasa la línea de obsequio. Además, que cuando yo la hubiera amado, muy lejos de veros a vos estaba.	[folio 178] 1465
MARGARITA:	Después miré vuestro cielo, que siendo lo más, es fuerza dejar por lo más, lo menos.	1470
ALEJANDRO:	¡Ah, cruel! Vanidad mía, ¿cómo esta injuria consiento? ¿Qué oigo? ¿No me basta hallar de un infeliz amor, celos, sino del honor también?	1475
CONDE:	¡Sin mí estoy!	
MARGARITA:	¡Sin alma aliento!	1475
CRISTERNA:	Por más que os sinceréis, ya con dificultad intento creer, que me tratéis verdad.	
MARGARITA:	Bien haréis en eso, puesto que no la trata, quien anda tan aleve y tan grosero.	(Sale.) 1480
CÉSAR:	¿Quién este acaso pudiera haber prevenido? ¡Cielos, muerto estoy!	
CRISTERNA:	Pues ¿qué motivo tenéis para este despecho?	1485
MARGARITA:	Haber oído de un aleve el doble trato que, siendo para mí desprecio, es justo que redunde en su desprecio.	
	Pero, puesto que tirano a tal acción se ha resuelto, yo por mi parte aseguro que del contraído empeño libre está, pero será razón que sepa, que esto no es no porque él lo repugna, sino porque yo no quiero.	1490 1495
ALEJANDRO:	Y tal resolución, yo con la espada la sustento, castigando el doble trato, de un aleve injusto.	(Sale.) 1500
CONDE:	El duelo es mío también, y es justo que quien me vendió, a mi esfuerzo muera, y a mis manos.	(Sale.)

CÉSAR:	Pues puede a esta ocasión mi aliento responder a dos lo que a Margarita no puedo. De vuestro impulso arrogante, sabr� vengarme mi acero.	1505
MARGARITA:	�Ay de mí, Alejandro, tente!	1510
CRISTERNA:	Conde, Don César, teneos, o obligar�is a mi furia que irritada...	
MAURICIO:	�Acudid presto, que aquí hay cuchilladas!	(Dentro.)
CRISTERNA:	�Qu�en presumiera, airados cielos, esta desgracia?	1515
<i>Salen MAURICIO, MACARRÓN y OCTAVIO.</i>		
MAURICIO:	Tened, �qu�en motiva tanto ceño?	
MARGARITA:	Llegó a buen tiempo mi tío.	
CRISTERNA:	Mejorose mi tormento.	
MAURICIO:	�Qu� es esto? Digo, �es razón que cuando de los obsequios de una dama, estamos todos obligados, haya duelos que precisen a indiciaros de descortesos o necios? �Qu� ha sido?	[folio 179] 1520
CONDE:	Nada, señor, que pasó el motivo, habiendo vos llegado. (A otra ocasión vengar� mis sentimientos.)	(Aparte.)
ALEJANDRO:	(Forzoso es ya el disimulo, pero después nos veremos.)	(Aparte.) 1530
César:	En mí no hay queja, y así, por esto, y por vos, me templo. (Yo hallará satisfacción.)	(Aparte.)
CRISTERNA:	De vuestra cordura, aprecio la resolución, porque sintiera que en este empeño me obligase a que tomara otro rumbo mi ardimiento, que aunque no veis más en mí, soy más de lo que parezco.	1535 1540
LOS TRES:	Enmendados y advertidos quedamos.	
CRISTERNA:	Vamos adentro, que ya estar� prevenida la galería, y podemos,	1545

	pues cae al jardín, a cuyo delicioso sitio ameno hemos de bajar, estar divertidos, y contentos.		
TODOS:	Tras sí vamos.		
MARGARITA:	(Muchas cosas de lo que ha pasado, llevo que ponderar.)	(<i>Aparte.</i>)	1550
CRISTERNA:	La astucia, ³⁶⁷ aunque lidien en sus pechos rencor, y venganza, a César librar es razón del riesgo		1555
	¿pues de qué le han de servir, mi amor, mi ciencia y mi ingenio.	(<i>Vanse.</i>)	
MACARRÓN:	Octavio, ¿qué ha habido aquí?		
OCTAVIO:	Pues, yo, ¿de qué he de saberlo?		
MACARRÓN:	Ello, la ama y los criados me parece que están hechos en algún molde de brujos.		1560
OCTAVIO:	Si de la fragua me acuerdo, te aseguro que me entra calentura con el fuego.		1565
MACARRÓN:	Malditos sean de Dios todos. ¿Pero no sabes qué pienso? Que hubo dos Ineses, pues una me dejé por dentro, y otra me encontré por fuera.		1570
OCTAVIO:	Macarrón, yo no lo entiendo. ³⁶⁸ Pero parece que ya templando van instrumentos en el jardín.	(<i>Música suena.</i>)	
MACARRÓN:	Sí, y escucho (como quien oye a lo lejos) que cantan en tropa.		1575
OCTAVIO:	Pues si a cantar van, escuchemos.		
MÚSICA A 4º:	Sonoras fuentecillas, con cuyos dulces ecos se recrean las flores, se suspenden los vientos, quedito, pasito, pulsad con silencio, que amor disfrazado, os mira risueño, y no es bien que Marte pronuncie guerrero: "¡Alarma, guerra, alarma	[folio 180]	1580 1585

367 Verso de 7 sílabas en MSS y AP.

368 En MSS, antes de este verso el añadido: [+], previniendo el movimiento de maquinaria que encontramos pocos versos después.

MACARRÓN:	de horror y celos!" Bellamente sueña. Vamos, que ya desde aquí estoy viendo el jardín. ¡Qué hermoso está!	1590
OCTAVIO:	¡Una maravilla, es cierto!	
MACARRÓN:	Pues tras el acento vamos, que dulce está repitiendo:	1595

Al empezar el cuatro, se entran MACARRÓN y OCTAVIO, que vuelven a salir al silbo, mutándose el salón en un hermoso jardín; y de foro adentro, sobre bien imitados grutescos, de cascadas fuentes y flores, estará una fachada de palacio, con dorados balcones, por cuyas ventanas, ha de verse un gabinete de cristales, adornado de espejos naturales iluminado, con variedad de cornucopias y arañas; y lo mismo en el jardín, de forma que tenga esparcidas multitud de luces. Y van (por dos graderías que han de descender desde los balcones al tablado) descendiendo MADAMA MARGARITA, CRISTERNA, INÉS y GENARA; CÉSAR, el CONDE, ALEJANDRO y MAURICIO, haciéndolo todo, con la mayor ostentación, que sea posible.

MÚSICA A 4º:	Sonoras fuentecillas con cuyos dulces ecos se recrean las flores, se suspenden los vientos, quedito, pasito, pulsad con silencio, que amor disfrazado, os mira risueño, y no es bien que Marte pronuncie guerrero:	1600
	"¡Alarma, guerra, alarma de horror y celos!" ³⁶⁹	1605
CRISTERNA:	Cese el acorde suave, dulce sonoro contento, porque con libertad quede la vista.	1610
MARGARITA:	Y es justo acuerdo, porque no he visto en mi vida, mayor pedazo de cielo. (Disimulemos, pasiones.)	
CÉSAR:	En esta hermosura han puesto todo el esfuerzo posible, lo natural, y el ingenio.	1615
ALEJANDRO:	¡Todo ello es una delicia!	
CONDE:	¡Preciosísimo recreo!	
MAURICIO:	Ni los jardines de Chipre le igualan.	1620
GENARA	Inés, ¿es esto jardín natural?	
INÉS:	Es claro, natural, hermoso y fresco,	

369 En MSS se lee solamente el primer verso de la canción, y la abreviatura de etcétera. Lo mismo sucede en AP.

que aunque ahora digas "Jesús",
no se moverá de un puesto.³⁷⁰ 1625

CRISTERNA: Inés, Genara, ¿qué hacéis?
¿No cantáis mientras el bello
objeto admiramos todos
sentados? (*Siéntanse.*)

INÉS: Falta el maestro,
y no se puede hacer nada, 1630
sin el acompañamiento
del bajo.

OCTAVIO: Si es un abate,
allí está, ¿no ves qué hueco?

MACARRÓN: Parece pavo capón.

OCTAVIO: No, sino gallo clueco. 1635

Sale TORIBIO de abate muy bizarro, y dos criados con un clave.

TORIBIO: Ischiavo, patrone caro,
colendissimo suo servo.
Madame, portase cua,
il dolcissimo instrumento
marmitoni.

INÉS: ¡Oh, señor mío! 1640
(¡A fe que ahora vienes bueno! (*Aparte.*)
¡Qué polvos, y qué peluca!)
TORIBIO: ¿Cuándo me porto yo menos?
CRISTERNA: (Toribio es, mas disimule.) (*Aparte.*)
¿Quién es este caballero, [folio 181] 1645
Inés?

INÉS: Juzgo que se llama,
si de lo que oí me acuerdo,
el Magistro Plasentini.

TORIBIO: E ser, o, Madame, questo,
medesima veritá. 1650
Andiamo. ¡O, diu que belo
guiardini di varijironchi!³⁷¹
¡O, quanti fiori videro!

CRIADO: Señor, este pliego encargan (*Sale.*)
que os dé.

MAURICIO: ¿Quién le trajo?

CRIADO: Pienso 1655
que es de España.

MAURICIO: Bien está,
que será del conde Pedro
Estroci, mi primo. Ya
le veré, que pues el maestro

370 En AP esta réplica de Inés está recuadrada para ser suprimida, y en el margen se sustituye por esta otra:

INÉS No, amiga
de la magia son efectos.

371 En AP parece que se lee "vanni bianchi".

	vino, juzgo que es hacer mala obra el detenernos. ³⁷²	1660
INÉS:	Ya que a punto se halla todo, de la fiesta es argumento: Dido, burlada de Eneas, quejándose de su fiero rigor, y Venus y Palas empeñadas después de esto, una en auxiliarle, y otra en destruirla. Y pues a ello dará principio Madama, que oigamos es justo acuerdo sus quejas, en la dulzura de su voz. ³⁷³	1665
MARGARITA:	(Aunque sintiendo estoy ansias, que no dejan de batallar en mi pecho, haré como el cisne, que canta cuando está muriendo). "Traidor amante", a Eneas le decía la burlada hermosura de Cartago. Traidor, ¿por qué rendistes un halago con doblez engañosa, con fe impía? ¡Espera, que me dejas con tu huida, herido el corazón, muerta la vista! ¡Oh, dolor! ¡Oh, pesar! ¡Oh, rabia! ¡Oh, susto! Amor me vengue de un tirano injusto	(<i>Aparte.</i>) ³⁷⁴ 1675 1680 1685

372 "el detenernos" está añadido sobre otra palabra que no se lee.

373 En MSS esta intervención de Inés, anotada al margen, con tinta y letra similar, sustituye a 4 versos, que aparecen recuadrados para ser suprimidos. Son estos:

CRISTERNA: ¿Inés?
INÉS Si ha de ser Madama
quien rompa la función, demos
atención a la dulzura
de su voz.

En AP la historia que introduce esta intervención no es sobre Dido y Eneas, sino sobre Diana y Endimión:

INÉS Ya que a punto se halla todo,
de la fiesta el argumento:
Diana, que enamorada
de Endimión halló sus celos
en Aura, apreciable ninfa
de Tesalia... Pero esto
no es ópera, serenata
ni comedia, sino un metro
que sirva a la diversión
un breve instante, y supuesto
que en el traje pastoril
ser Endimión represento,
Genara, el Aura, y Diana,
Margarita, estad atentos,
pues ella ha de dar principio
a la escena.

Los versos que continúan son, por tanto, también distintos.

374 Aunque no se señala en el texto, es claramente un aparte.

	y entre tormentas, iras y pesares, halle undoso sepulcro, en esos mares. ¡Oh, cielos! ¿Qué he de hacer? (Aria.) ¿Vivir? ¿Morir? ¡Ay, mal! Morir, es padecer. 1690 Vivir, tormento igual, pues pague en pena tal, muriendo, mi dolor.375 Burlome un traidor, sí y yo le quise bien. 1695 ¡Qué fiero frenesí! Mas llora en su desdén su ingratitud, mi amor.
TORIBIO:	Barrabo, barrabo, bono, molti afetti, e dolci petto. 1700
CÉSAR:	Sólo conmigo ha explicado su afán, y su sentimiento.
GENARA:	Inés, a nosotras toca.
INÉS:	Pues si nos toca, empecemos.376
INÉS:	Cese, Dido, tu fúnebre lamento, (Recitado.) 1705 que vindicar intento el rigor, de un aleve pecho dexo377.
GENARA:	En vano aquí tu saña considero aunque se alegue en las etéreas salas, porque Venus soy yo, si tú eres Palas. 1710 Castigaré el rigor de un falso pecho. [folio 182] Libre ha de navegar a tu despecho. Es loco intento. Es ciego desvarío. Yo tengo voluntad. Yo poderío. Y es frenesí. Es locura.
GENARA:	Es desatino, 1715
LAS DOS:	oponerse a las leyes del destino.
INÉS:	Si engaña un firme amor,378 (Aria.) su engaño morirá.
GENARA:	De tu falaz rigor, mi fe le libraré. 1720
INÉS:	¡Oh, cólera!
GENARA:	¡Oh, dolor!
INÉS:	¡Oh, infiel!
GENARA:	¡Oh, aleve!
INÉS:	¡Oh, fiera!

375 En MSS encontramos aquí un asterisco que separa las estrofas de la canción.

376 Estos 6 versos aparecen suprimidos en MSS.

377 Este verso no está claro en MSS.

378 La canción que aquí comienza viene escrita en dos columnas en MSS, pero no porque se canten ambas columnas de forma simultánea, ni tampoco parece que fuera un añadido. Parece ser que se canta primero la columna izquierda y después la derecha, así que no lo transcribimos en 2 columnas, sino en una sola.

	Un falso amante muera.	
GENARA:	Un pecho amante viva.	
LAS DOS:	Que amor...	
INÉS:	... del bien...	
GENARA:379	... del mal...	
LAS DOS:	...le priva.	1725
	en cultos de adorar.	
INÉS:	De airada saña impía.380	
GENARA:	De amable afecto fino,	
INÉS:	Tema la tiranía.	
GENARA:	Espere el fiel camino.	1730
INÉS:	Perezca en tumba fría.	
GENARA:	La nave vuele, en suma,	
LAS DOS:	Y sírvale la espuma.	
INÉS:	de escollo...	
GENARA: 381	de puerto...	
LAS DOS:	... en alta mar.	
TORIBIO:	Barrabo, barrabo, bono,	1735
	molti afetti, e dolci petto.	
	Nobilíssimo.382	
TODOS:	Han lucido,	
	divinamente.	
CRISTERNA:	Pues hemos	
	recreádonos festivos	
	con la música, gocemos	1740
	del baile un rato.	
INÉS:	Y ser puede	
	contradanza, que con eso	
	nos podremos incluir todos.	
MAURICIO:	Ninguno se excuse a ello.	
TODOS:	No fuera atención.	
CRISTERNA:	Empiecen	1745
	a sonar los instrumentos.	

Al empezar, se le cae a CRISTERNA el lienzo, y van a alzarle, el CONDE, CÉSAR y ALEJANDRO.

CRISTERNA:	El lienzo se me ha caído.	
CÉSAR:	Soltad, que llegue primero	
	a alzarle yo.	
CONDE:	Los acasos	
	no dan los merecimientos.	1750
ALEJANDRO:	De los dos yo he de cobrarle.	
CÉSAR:	Yo solo llevarle intento.	
CONDE:	¿Cómo ha de ser?	
CÉSAR:	De esta suerte.	(<i>Riñen.</i>)
ALEJANDRO:	Muera un tirano, soberbio,	

379 Esta réplica al mismo tiempo que la anterior, en MSS marcado con líneas.
380 Aquí otro asterisco marcando el cambio de estrofa.
381 Esta réplica al mismo tiempo que la anterior; en MSS marcado con líneas.
382 En MSS la anotación: "A la vuelta".

INÉS: aleve, ingrato, enemigo... 1755
 Volviose el sueño del perro
 la función.
 MARGARITA: ¡Ay de mí!
 MAURICIO: Aleves,
 ¿así otra vez el respeto
 de una dama perdéis?
 CONDE Y ALEJANDRO: Muera.
 CÉSAR: ¡Os mataré, vive el cielo! [folio 183] 1760
 CRISTERNA: No ha de morir, ni vosotros
 proseguiréis el empeño, 383

383 En MSS encontramos a partir de aquí una serie de réplicas suprimidas. Los añadidos, que están en la misma letra pero con distinta tinta, son los que se recogen en AP y que hemos transcrito. En nota consignamos la parte suprimida:

(CRISTERNA) Y pues el que no os veáis,
 por ahora es el remedio,
 falte la luz de una vez.
A un silbo, se obscurecerá todo el teatro, de modo que no se vean las figuras.
 MACARRÓN: Buenas noches, caballeros.
 OCTAVIO: De un color estamos todos.
 MAURICIO: ¡Qué asombro!
 MARGARITA: ¡Qué horror!
 GENARA: ¡Qué miedo!
 TORIBIO: En otra ocasión (Inés
 dónde estás?) he visto yo esto,
 mas no con tanto aparato;
 INÉS Es verdad, pero sospecho
 que si hay algo parecido
 ha sido el vuestro casero.
 CONDE Pues no es huir, esperar
 mejor tiempo para el duelo,
 yo te buscaré. (Vase.)
 ALEJANDRO: ----- [un verso tachado ilegible]
 si al jardín salida encuentro,
 le iré a esperar. (Vase.)
 MARGARITA: Ya parece,
 Cristerna, que se esparcieron.
 CRISTERNA Sí, y pues ya va la luna
 adornada de luceros,
 ilustrando el horizonte,
 ella en fe de sus reflejos,
 ilumine este recinto
 dulces voces repitiendo:

En una tramoya calada de estrellas transparentes, baja en un adorno de rayos la luna, que la imitará un capaz que los de luz, de modo que se cubra la fachada de palacio.

MÚSICA A 4º Pues celos y amor
 se están compitiendo,
 con iras, envidias,
 rigores y ceños,
 ¡viva, viva el amor,
 y mueran los celos!
 Que amor de las almas
 afable embeleso,
 preciso es que lidie
 triunfando, y venciendo.
 ¡Viva, viva el amor,
 y mueran los celos!

CRISTERNA:	que eso es ya ser contra mí descortesés y grosero, o, vive Dios...		
CONDE:	Mujer, tente, que tal impulso tus ceños tienen, que hacen suspender mis iras, pero a otro tiempo sabré vengarme.	(Vase.)384	1765
ALEJANDRO:	Y yo, y todo, y así en el campo, resuelto, le iré a esperar.	(Vase.)385	1770
CÉSAR:	Está bien.		
MARGARITA:	Parece que se esparcieron.		
CÉSAR:	Ya mis contrarios de aquí se ausentaron.386		
CRISTERNA:	Muy grosero, don César, habéis andado.		1775
CÉSAR:	Más lo fuera, consintiendo que ellos llevasen el triunfo. Pero, pues que fue mi intento cobrarle, para volverle, tomadle, que yo me quedo con la vanidad de no haberle cedido.		1780
MARGARITA:	Esto, aún puede ser bizarría, y no cariño.		
MAURICIO:	(Recelo, mucho me dice este asombro.)	(Aparte.)	1785
INÉS:	Toribio, mucho me temo que nos salgan a la cara estas cosas.		
TORIBIO:	Aún por eso tengo dos varas de espaldas, y una tercia de pescuezo.	[folio 184]	1790
MACARRÓN:	El diablo anda en Cantillana.		
OCTAVIO:	Del susto, estoy que reviento.		
MARGARITA:	¿Cristerna?		
CRISTERNA:	Amiga, ya has visto, cómo en los mayores riesgos me porto, pero es razón que de aquí nos retiremos, diciendo música y todos, voces y armonías uniendo:		1795
MÚSICA:	Pues celos y amor		

CÉSAR Parece que se ausentaron
mis contrarios.

- 384 Esta acotación no está en el añadido en MSS, sino en la parte suprimida, pero se conserva en AP.
385 Esta acotación no está en el añadido en MSS, sino en la parte suprimida, pero se conserva en AP.
386 Aquí acaba el añadido.

se están compitiendo, 1800
 con iras, envidias,
 rigores y ceños,
 ¡viva, viva el amor,
 y mueran los celos!

*Repitiendo todos con la música, al entrarse se aclara el teatro, dándose fin a la 2ª jornada.*387

JORNADA TERCERA388

[folio 185]

Estando el teatro de bosque, salen el CONDE, ALEJANDRO y CÉSAR.

CÉSAR:	¿A qué, habiéndome apartado de la ciudad, me llamáis?	1805
CONDE:	Donde ver, César, podáis que quejas de un agraviado no se olvidan. Y pues ya en ese espeso retiro	1810
	con vos estoy, sólo aspiro, a vengarme.	
CÉSAR:	Bien está, reñid, que no excuso yo un duelo, en que habéis de ver si lidiar sabe, y vencer,	1815
	mi valor.	
ALEJANDRO:	Aqueso no. Yo os llamé, y con vos airado he de reñir valeroso. Por Cristerna estoy quejoso y por mi hermana agraviado.	1820
	Conque así, conde, ved vos si vuestra queja se aleja, de tener sólo una queja, a tener a un tiempo dos.	
CÉSAR:	Conveníós, que mi honor con ambos ha de lidiar y he de morir o matar.	1825

Al paño, MACARRÓN y MAURICIO.

MACARRÓN:	Aquí están, llega, señor. Yo los vi y, de la eficacia de los tres, gran mal prevengo.	1830
-----------	---	------

387 Tras esto la suma de versos de la jornada: 870.

388 Escrito en otra tinta: "de la 3ª pte".

MAURICIO:	Macarrón, a tiempo vengo de evitar una desgracia.	
CÉSAR:	¿Os habéis resuelto?	
LOS DOS:	Sí.	
CÉSAR:	¿En qué?	
CONDE:	En que morir espere quien a Cristerna quisiere.	1835
ALEJANDRO:	Convengo en ello, y así me lo mandan mis deseos.	
CÉSAR:	Pues paguen sus falsos tratos dos fieros pechos ingratos.	
MACARRÓN:	Mas, ¡que se dan!	(Salen.)
MAURICIO:	Deteneos, y no antes de oírme deis paso adelante, porque si me escucháis, pienso que ajustados quedaréis.	1840
MACARRÓN:	Y si no, deja en su mano el ajuste, y la entereza, que al que rompan la cabeza, lo ajustará el cirujano.	1845
<i>A otro bastidor, INÉS y CRISTERNA.</i>		
CRISTERNA:	¿Eso es verdad, Inés?	
INÉS:	Sí, que Toribio, por la falsa puerta de la quinta, a donde desde la ciudad nos pasan, por pagarte el hospedaje que los has hecho en tu casa, los vio salir.	1850
CRISTERNA:	Allí están. Ocúltennos estas ramas, hasta ver en qué su muda acción silenciosa para.	1855
<i>Al otro lado, MARGARITA y GENARA.</i>		
MARGARITA:	¿Tú los viste?	[folio 186]
GENARA:	Yo los vi salir como lobos.	
MARGARITA:	Calla, que aquí están, y hasta escucharlos tengo de estar retirada.	1860
MAURICIO:	¿Dáisme esa palabra?	
LOS TRES:	Sí.	
MAURICIO:	Y que siendo aquesta dama la que me escriben, ¿habéis no solamente no amarla,	1865

	sino perseguirla?	
LOS TRES:	En eso nos empeñamos.	
CRISTERNA:	¡Ay, ansias! Esto es por mí. ¿Qué será?	
INÉS:	No hayas miedo que te hagan, en lo que tratan, ningunas informaciones de santa.	1870
MARGARITA:	Hasta oírle, no sosiego.	
MAURICIO:	Pues es fe de esa palabra, ya notasteis que al jardín anoche me entró una carta. Al texto, léela, sobrino, y a sus cláusulas extrañas atended.	1875
ALEJANDRO:	De Barcelona es la fecha.	
INÉS:	A puras pausas, como a embarazado, pienso ³⁸⁹ que el afán de oírlo sangran.	1880
CÉSAR:	De tan misterioso modo, no sé qué recela el alma. (<i>Aparte.</i>)	
MACARRÓN:	Deletréala, si acaso a poderla leer no alcanzas.	1885
ALEJANDRO:	Dice así; la admiración de su contexto me pasma. ³⁹⁰ Primo y Señor, el gobernador de Lérida, amigo mío, me hace instancias, para que me valga de vos a fin de que la requisitoria adjunta ponga en manos del magistrado de esa ciudad, pues por casi toda Europa hace esta misma diligencia. Y porque yendo cerrada, ignoréis su contenido, sólo se cifra en apresar con solicitud una mujer, llamada Cristerna, que acompañada de un criado rudo, y una bonita criada, ha días que se ausentaron, dejando aterrado este y otros países donde ha vivido, con portentosos encantos, pues es versada mucho, en los negros caracteres de la magia. Si ella apareciere por ahí, se remediarán muchos males apresándola. Y por si acaso lo conseguís, os doy noticia de ello... Aparte dice: Don Pantaleon Petrobono, sujeto titulado, con quien tenía tratado y aún efectuado aquel negocio para lo que me escribisteis y os respondí, se embarcó habrá seis meses, y no se tiene noticia de dónde para. No sabemos si es muerto, pero quedo en daros aviso, con toda solicitud.	
MAURICIO:	¿Habéis oído?	
CONDE:	El asombro de caso tan raro, calma.	1890

389 En MSS "envarado", lo cual deja el veso de 7 sílabas. En AP "embarazado".

390 En MSS aparece escrito con "se pasma", y en AP aparece como añadido al margen, con otra tinta y letra, y con "me pasma", que tiene más sentido.

CÉSAR:	Extraña acción.	
MAURICIO:	Ahora ved, si conviniendo tan claras señas, con esa mujer cuya hermosura os arrastra, hay quien quiera ser su esposo.	1895
CRISTERNA:	Bien temí que me alcanzara aquí su rencor.	
INÉS:	¿Ahora te afliges, y te desmayas? Pues cuando todo mal corra, afufón, y santas pascuas, que así otra vez ser podemos tú la mona y yo la maza.	1900
MARGARITA:	De las razones de César, están pendientes mis ansias.	
GENARA:	Con tan claros desengaños, ¿qué ha de hacer, sino olvidarla?	1905
CÉSAR:	¡Raro caso es!	[folio 187]
ALEJANDRO:	¡Portentoso!	
CONDE:	¿Quién, de mujer tan bizarra, tal creyera?	
CÉSAR:	Pero juzgo que en la concurrencia varia del mundo, como delitos los que no lo son se tratan. Para resolvernos, esa es muy pequeña probanza, porque pueden no ser ellos.	1910
CONDE:	(La opinión de César manda en mí. No repugnaré la información, pero valga la cautela, porque demos que no sea, es agraviarla y habrá de quedar sentida.)	(<i>Aparte.</i>) ³⁹¹ 1915
MAURICIO:	En cosas tan delicadas, la prudencia de seguir las me han enseñado las canas. En la quinta hemos de verla, y yo he pensado una traza, conque... Pero allá la oiréis.	1920 1925
ALEJANDRO:	Ya que nuestros sustos calman con este acaso, a la quinta demos vuelta, que Madama nos ha de echar menos.	1930
MARGARITA:	No, que temiendo una desgracia en los tres, salí a este sitio	

391 Esta réplica viene como aparte en AP, pero no en MSS.

	con el ansia de estorbarla.		
	Y pues que llevo el consuelo		1935
	de estas treguas, hagan pausa		
	mis sentimientos. (¡Ay, César,	(<i>Aparte.</i>)392	
GENARA:	qué ingratamente me pagas!)		
MACARRÓN:	Macarrón, ¿qué dices de esto?		
	Que pues todo se declara,		1940
	ahora intento cantar yo		
	todo el lance de la fragua.		
	Señor, óyeme, por Dios,		
	un hecho de la borracha		
	de Inés.		
INÉS:	Ese sea tu nombre,		1945
	mosto en racional tinaja.		
GENARA:	Pues si le oyes, a fe que es		
	caso que tiene tenazas.		
MAURICIO:	Por el camino le oiremos.		
CÉSAR:	(Cristerna, si tu desgracia	(<i>Aparte.</i>)393	1950
	es cierta, en mi amor murieron		
	de una vez las esperanzas.)		
CONDE:	(Bello amor, ¿si son seguras,	(<i>Aparte.</i>)394	
	las noticias de la carta?)		
ALEJANDRO:	(Aunque por Cristerna muerto	(<i>Aparte.</i>)395	1955
	de un honesto amor estaba,		
	primero es mi honor que el gusto.)		
MARGARITA:	(Si César se desengaña,	(<i>Aparte.</i>)396	
	vuelva en mi pecho a vivir		
	mi cariño y mi constancia.)	(<i>Vanse.</i>)	1960
CRISTERNA:	¿Haslo oído todo?		
INÉS:	Sí,		
	pero Dios lleve mi alma,		
	si todos cuatro babiecas,		
	no son unos papanatas.		
CRISTERNA:	¡Ay, Inés!		
INÉS:	Yo los conozco,		1965
	y sé de todos las mañas,		
	y sé que no valen todos,		
	sus orejas llenas de agua.		
	No obstante, temo que llueva		
	algo sobre mis espaldas,		1970
	porque ya me andan royendo	[folio 188]	
	los zancajos. Mas quien masca		
	por detrás, sin duda tira		
	al aire las tarascadas.		

392 Esta frase aparece como aparte en AP, pero no en MSS.

393 Por ser claramente apartes, marcamos como tal (a pesar de que no vienen así ni en MSS ni en AP) esta réplica y las 3 siguientes.

394 Ver nota anterior.

395 Ver notas anteriores.

396 Ver notas anteriores.

CRISTERNA:	Ellos, Inés, no del todo lo creen. Dudosos se hallan, y, quien duda, se consuela, si satisfacción alcanza. Darla segura no puedo, mas puedo aparente darla.	1975 1980
	Pues, ¿qué temo? ¿Es el primero lance éste de que me saca bien mi ingenio? Ven conmigo y nada temas, si alcanzas que estando Toribio, tú y yo juntos, serán vanas cuantas acechanzas quieran ponernos sus acechanzas. Veré si puedo primero, por bien, desmentir su saña.	 1985 1990
INÉS:	Y si no, yo haré de modo que de ellos triunfante salga. Sí, señora, a mentir vamos, que si para mentir basta lo mujeres, ¿qué será siendo mujeres y magas?	 1995
	(<i>Vanse.</i>)	

Múdase el teatro en salón, y salen CÉSAR, MADAMA MARGARITA y GENARA.

MARGARITA:	No he de oíros.	
CÉSAR:	Margarita, esta vez has de escucharme.	
MARGARITA:	¿Para qué, si en vos están mal halladas las verdades?	2000
GENARA:	Y haces muy bien, no sé cómo alientos tiene el bergante para venirse a hacer cocos donde quieren espantarle.	
CÉSAR:	Ser atento un caballero de mi lustre y de mi sangre, no es no ser fino.	2005
MARGARITA:	Eso es ser dos veces traidor, y infame, pues cediendo mi retrato os hallé alevé y mudable una vez, y otra en querer lo que yo escuché, negarme.	 2010
CÉSAR:	No prosigas Margarita. (Por si las sospechas salen ciertas de Cristerna; es bien que mi amor vuelva a entablarse.) ¿Por qué has de presumir que	(<i>Aparte.</i>) ³⁹⁷ 2015

397 Este versos y los dos siguientes vienen entre paréntesis en MSS y AP, aunque sin marca de aparte.

MARGARITA:	mi afecto se originase más de amor, que de hidalguía? En vano de disculparse trata vuestra alevosía, porque quien escucha afable satisfacciones, sin duda que intenta desenojarse y, de ceder en mis ceños,	2020
CÉSAR:	me miro yo muy distante. Esa es venganza, despecho, ira y frenesí. No acabes con quien te idolatra fino, con quien vive de adorarte y con quien...	2025
GENARA:	No creas palabra, si no te da firma o vale en corresponsal seguro.	2030

Salen MAURICIO, el CONDE, ALEJANDRO, MACARRÓN y OCTAVIO.

MAURICIO:	César, pues ya llegó el lance de que aquí nuestra cordura, o culpe o absuelva el arte de esta mujer, antes quiero con todos aconsejarme.	[folio 189]	2035
CONDE:	Si es examen tuyo, siempre será prudente el examen.		2040
ALEJANDRO:	No es posible que con otra tantas seguras señales se equivoquen. Además, que los dos que están delante dirán lo que les pasó con los criados.		2045
MACARRÓN:	No es fácil, que si no se dan las caldas, nunca pueden ponderarse.		
OCTAVIO:	¡Ah, mala rabia les coma los lomos y los hijares!		2050
GENARA:	Yo lo vi, pero de miedo he callado.		
MACARRÓN:	Tú eres, ángel, la primera que de miedo se ha conseguido que calle.		
MARGARITA:	Y, ¿qué es señor, lo que intentas?		2055
MAURICIO:	Escuchad, pues, mi dictamen. Mas, para con más reposo consultar, sentaos antes. Si ella fuere la indicada, cuando presente se halle, no ha de poder excusar	(Siéntanse.)	2060

	el rubor en su semblante, si el asunto de la carta, en conversación se esparce.	2065
	Y si de ello se infiriere culpa, arrestarla se trate, que quizá lo intentaremos cuando el concurso la falte. ³⁹⁸	
MACARRÓN:	Sí, señor, echarse encima de esta perra abencerraje.	2070
CÉSAR:	Pensamiento es como tuyo	
MARGARITA:	Ella viene ya.	
ALEJANDRO:	Pues nadie por entendido se dé.	
<i>Al paño, INÉS y CRISTERNA</i>		
CRISTERNA:	Inés, aquí están.	
INÉS:	Cabales, y tan bien sentados que parecen unos abades.	2075
CRISTERNA:	Quiero llegar. Pues, señores, <i>(Salen.)</i> es hora, que a mis afables ansias os dejéis ver. No os incomodéis, que antes es razón que solicite yo, vuestras comodidades. Volveos a sentar.	2080
MARGARITA:	Estando vos en pie, fuerza es quedarse todos así.	
CRISTERNA:	Pues no sea yo motivo que embarace <i>(Siéntanse.)</i> vuestra quietud. Bien, que no es mi ánimo, que os canse mi asistencia, pues de verme, vuestras ansias amigables me parece que se excusan.	2085 2090
MARGARITA:	De eso vuestro amor no trate, que haber faltado mi tío fue por motivo bastante a que pudo darle causa, un aviso.	2095
MAURICIO:	Y importante.	
CRISTERNA:	A quien misterioso habla, [folio 190] no es cordura preguntarle.	
CÉSAR:	Antes bien, podréis ser vos, quien de esta duda nos saque, que siendo de España, alguna	2100

398 En MSS "conjuro" sutituye a "concurso".

	<p> noticia que tengáis, cabe. De Barcelona ha tenido Mauricio aviso, en que le hacen instancias para que inquiera de una mujer, la que trae dos criados, y suponen de ellos cosas espantables. Con vos convienen las señas, pero es error disonante presumirlo, que en vos, ¿cómo puede haber maldad tan grande? ¡Ay, Inés, gran mal es éste! ¿Ahora con eso te sales? ¿Pues qué dirá aquella turba de mosqueteros sagaces, si ven que aflojas adonde se ha de apretar? El semblante, la culpa. Perdió el color. ¿Qué más indicio ha de hallarse que su turbación? ¿Tenéis vos, de suceso tan grande, alguna razón? Yo, sí. Cuando... (¡Ay de mí!) ¿Ahora turbarse, en la tercera jornada y de la tercera parte? Vuelve en ti. Ella es, avisad cuantos criados hallaréis, y que cerquen esta pieza. Vamos como gerifaltes. Recobrarme quiero. Inés haz sin perder un instante, lo que tenemos tratado. Eso sí, pese al infame que mal nos quiere. A mi cargo lo deja, y verás cuál sale. Señora, ¿de qué os turbáis? Mirad que dice bastante vuestro susto. ¿No queréis que me turbe, al anunciarme un borrón, un yerro que es tan ajeno de mi sangre? ¿A mi esplendor tal injuria? </p>	<p>2105</p> <p>2110</p> <p>2115</p> <p>2120</p> <p>2125</p> <p>2130</p> <p>2135</p> <p>2140</p>
CRISTERNA:		
INÉS:		
ALEJANDRO:		
CONDE:		
MAURICIO:		
CÉSAR:		
CRISTERNA:		
INÉS:		
MAURICIO:		
OCTAVIO Y MACARRÓN:		
CRISTERNA:		
INÉS:		
MAURICIO:		
CRISTERNA:		

	¡A bien tirano desaire estaba expuesto el altivo pundonoroso, brillante esplendor de mi nobleza, si no tuviera eficaces satisfacciones, que son tan firmes, como probables! Pero, pues ya la ocasión llegó para que declare ser más de lo que parezco (que alguna vez escuchasteis), yo soy...		2145
INÉS:	Albricias, señora.	(Sale.)	2155
CRISTERNA:	¿Qué tienes Inés, qué traes?		
INÉS:	El duque de Nicaragua, tu primo, de su viaje de Venecia vuelto, viene por ti, y como le avisaron que estabas en esta quinta, ha llegado sin pararse y está ya en ella.	[folio 191]	2160
CRISTERNA:	¿Qué dices?		
INÉS:	Que ya pisa los umbrales, y viene como un cebón de gordo.		2165
CRISTERNA:	Pues vino él antes que yo os dijese quién era, ahora veréis cuánto salen falibles vuestros insultos.		
MAURICIO:	¡Señora, eso no es constante! (Siempre dije que la carta era toda falsedades.	(Aparte.)	2170
CÉSAR:	¿Su primo el duque? Ahí es nada.) Hoy otra vez mi amor nace en Cristerna.	(Aparte.)399	
ALEJANDRO:	Santos cielos, verdades son sus verdades.	(Aparte.)400	2175
CONDE:	(Los viejos, todo lo creen con facilidad notable.	(Aparte.)401	
MARGARITA:	¡Mire a quién hacía hechicera!) (De la condición mudable de César me temo.)	(Aparte.)402	2180
INÉS:	(Todos	(Aparte.)403	

399 Marca de aparte en AP, pero no en MSS.

400 Marca de aparte en AP, pero no en MSS.

401 Este aparte y los 3 siguientes, que lo son claramente, no están marcados como tal ni en MSS ni en AP.

402 Ver nota anterior.

403 Ver notas anteriores.

la han mamado. ¡Ah, perillanes!
 Cómo alucinan a muchos,
 oropeles semejantes.)

Salen MACARRÓN y OCTAVIO.

LOS DOS:	Ya está la gente avisada.	2185
MAURICIO:	Pues decidlos, que es en balde, que es prima de el duque de Nicaragua, que Dios guarde.	
CÉSAR:	A recibirle salgamos.	
ALEJANDRO:	Es deuda de nuestra sangre.	2190

Sale TORIBIO muy galán, con mucho acompañamiento de criados.

CRISTERNA:	¡En hora buena, oh, querido primo! En vuestros brazos halle puerto, quien a veros vuelve después de ausencia tan grande. ¿Cómo venís?	
TORIBIO:	No muy bueno, porque de comer tomates (que esto de la salsa es cosa que al retortero me trae) me ha dado una corruptela. Mas ya estoy algo más ágil, y más fuerte el polo de las indias occidentales. ¿Y cómo estáis, prima mía?	2195
CRISTERNA:	Deseosa de veros antes, y gustosa ahora de hallaros.	2200
TORIBIO:	¿Mi Inés? Llega, no te atasques, que para ti no conservo prosopopeyas ducales. Don Pantaleón Petrobono Rengifo, soy, no te espantes, que para ti, no soy duque de Nicaragua.	2205
INÉS:	Que engasten la mano de vucelencia mis dos partidos corales, permitid.	
TORIBIO:	Tomad.	
INÉS:	(Aún no han podido los disfraces hacer que no sobresalga el tufo de la cochambre. Denos, señor vucelencia, los pies.	(Aparte.) 2215
CÉSAR:		[folio 192]
MAURICIO:	Y sea a estos parajes	2220

	muchas veces bienvenido, donde un fino afecto halle en nuestra voluntad.	
ALEJANDRO:	Todos, de prendas tan relevantes, somos muy apasionados.	2225
CONDE:	Admitid de nuestro amante afecto, el deseo al serviros, cuando el obsequio no alcance.	
MARGARITA:	Y yo, señor, la primera agradezca honor tan grande, como que se haya dignado de pisar estos umbrales vuecelencia, favor sumo que jamás podré olvidarle.	2230
TORIBIO:	Prima, ¿quiénes son? No yerre el tratamiento.	2235
CRISTERNA:	No es fácil, que en el modo cada uno trae grabado su carácter. Mauricio Estroci es aqueste, el Conde, César Salviati, Alejandro, y Margarita, su hermana.	2240
TORIBIO:	Di el bello ángel, que puede guardar las puertas a paraísos terrenales.	
MARGARITA:	Vuecelencia me honra.	
TORIBIO:	Vos lo merecéis todo.	2245
CÉSAR:	Pase a sentarse vuecelencia.	
TORIBIO:	Decís bien.	(<i>Siéntanse.</i>)
CÉSAR:	Raro lenguaje, y humor tiene el Duque, pero aquestas contrariedades, logran por lo común todos los señores militares.	2250
MAURICIO:	Don Pantaleón Petrobono Rengifo dijo llamarse. ¿Si será de quien mi primo me avisa que no se sabe? Mas después me informaré.	2255
GENARA:	El Duque es gran personaje.	
CRISTERNA:	¿Qué tal Ciudad es Venecia, primo?	
TORIBIO:	No es ciudad muy grande, mas se coge mucho vino.	2260
MACARRÓN:	Pues la respuesta, es potable.	
TORIBIO:	Lo mejor que tiene, es	

	Allí todos van a pata, señor mío.	
CÉSAR:	A semejante estilo me aturdo, pero serán chistes militares.	2310
TORIBIO:	¿Conque ésta es vuestra sobrina?	
MAURICIO:	Y quien a las plantas yace de vuecelencia, conmigo.	2315
TORIBIO:	Decidme, ¿vos os tratasteis con el Conde Pedro Estroci (de estas cosas me dio parte mi ama) que está en Barcelona, cuanto a expresiones nupciales, con Madama?	2320
MAURICIO:	Sí, señor.	
MARGARITA:	¿Sí? ¿Pues cómo me callasteis a mí vuestra intención?	
TORIBIO:	Cesen las quejas particulares, que Pedro Estroci es muy mío, y es otro segundo padre, pues tanto sol me ofreció, diáfano, hermoso, y brillante. Esposa del alma mía, permitidme que la abrace, ya que pude verla.	2325 2330
CÉSAR:	Mire, vuecencia...	
ALEJANDRO:	Advierta.	
CONDE:	Repare.	
MAURICIO:	Que no es decencia...	
MARGARITA:	Teneos. ¿Qué demasías tan grandes, son éstas? No os expongáis a los precisos desaires de mi rigor.	2335 [folio 194]
MACARRÓN:	Estos duques, no hacen más que quiero, y zape.	
TORIBIO:	¿Cómo es eso? Vuestro esposo soy, ésta es verdad constante. Vuestro pariente conmigo lo ajustó, y para cebarme como a trucha con lombriz, me dio esta preciosa imagen, que contiene de ese rostro los primores celestiales.	2340 2345
	(Enseña un retrato.) (El que me hallé ha de servirme.) (Aparte.) Éste es, ¿qué os pasmáis? Miradle entre los dos. Es preciso que se cueza este potaje,	 2350

porque yo estoy, juro a Dios,
 de amores hasta el gaznate.
 Mirad lo que habéis de hacer,
 porque juro, a fe de grande,
 que os daré con el vicario,
 y os entregaré a mis pajes. 2355
 Mirad que yo...
 MARGARITA:
 TORIBIO: Eso es quimera.
 CRISTERNA:
 Primo...
 TORIBIO: Deja de primearme
 que ésta es mi prima, y no es más.
 MAURICIO: No hay seguridad bastante 2360
 con que vos lo digáis, pues
 aunque es cierto, que intentase
 la boda, y me lo escribiesen,
 no es bien que me desengañe
 hasta tener de mi primo 2365
 los papeles credenciales.
 TORIBIO: Los tenéis vos muy mojados.
 CÉSAR: ¿Qué es lo que he visto, pesares?
 ¿No es mi retrato? Mas, ¿cómo
 pudo en sus manos hallarse? 2370
 TORIBIO: Lo dicho, dicho.
 ALEJANDRO: No hagáis
 que el valor con vos alcance,
 lo que no la cortesía.
 CONDE: Sus insultos arrogantes
 merecen castigo.
 INÉS: Aquí, 2375
 será la de Roncesvalles.
 MAURICIO: (Si bien atiendo a los rasgos (Aparte.)
 de su genio y sus modales,
 puede ser este el criado
 de esta mujer, porque nadie 2380
 por aquí, rato ha, le ha visto,
 y así ha de experimentarse.)
 Ea, el acero me vengue
 de un descortés.
 CÉSAR: Mirad antes
 que es el Duque.
 ALEJANDRO: Nunca fueron 2385
 descortesos hombres grandes.
 Muera.
 CONDE: A tu lado me tienes.
 TORIBIO: ¡Puf, noramala, rapaces!
 ¿Dónde han ido los lacayos,
 porque a palos los ablanden? 2390
 CRISTERNA: Deteneos.
 ALEJANDRO: Es en vano,
 porque ahora ha de averiguarse

si es Duque o no.

INÉS: De esta vez,
con todo dimos al traste.

CRISTERNA: No temáis, seguidme todos. 2395

MAURICIO: (Bien convienen las señales (Aparte.)404 [folio 195]
con mi sospecha, ellos son.)

CRISTERNA: Si hay quien quiera aventurarse
a seguirmos, venga.

INÉS: ¿Qué
se han de atrever los bausanes?405 2400

TORIBIO: Nadie se mueva, si no
quiere morir de calambre. (Vanse.)

CONDE: En la otra pieza se entraron.

MAURICIO: Antes que cojan la calle
del jardín, que sale al campo, 2405
sigámoslos, no se escapen.

ALEJANDRO: En su alcance vamos todos.

Entran velozmente por una puerta, y salen por otra, habiéndose quedado el teatro de bosque, con la puente de Toledo bien imitada, sus torreones y fuentes; de foro afuera lavaderos y río; por el puente pasarán calesas, coches, y arrieros con recuas; lo más bien imitado que se pueda.

CONDE: Pero, ¡portento admirable!
¿Qué sitio es este en que estamos?

UN ARRIERO: ¡So, maldito!

OTRO ARRIERO: ¡Ah, rucio, arre! 2410

CÉSAR: ¡A tanto horror, no es milagro
que aun el mismo asombro calme!

MARGARITA: Infeliz de mí, ¿qué miro?

GENARA: Baturrillo semejante
no hay en Florencia.

MACARRÓN: ¿No veis 2415
cuánto coche vergonzante,
calesas y recuas cruzan?

OCTAVIO: Según son formas y trajes,
si no estamos en España,
no nos hallamos distantes. 2420

CÉSAR: A vista de estos prodigios,
volvió mi amor a borrarse.

GUARDIA 1º: Ah, caballeros, ¿traen algo
que registrar?

MACARRÓN: Sí, vinagre
y vino.

GUARDIA 2º: Pues al registro. 2425

MACARRÓN: El vinagre, en ti lo traes,
y el vino nosotros, pero
en los cascós, pues no es fácil

404 Marca de aparte en AP pero no en MSS.

405 Muñeco de paja con figura de persona vestida y armada. Persona boba o necia.

	sino que estemos borrachos, con sucesos tan orates.	2430
CÉSAR:	Amigo, ¿qué es esto? ¿En dónde estamos?	
GUARDIA 1º:	No se embarace, que en Madrid se hallan, al puente de Toledo.	
OCTAVIO:	¡Tate, tate! ¡No es nada el salto que han dado los niños con el enjambre!	2435
MAURICIO:	Pues, ¿quién pudo aquí traernos?	
<i>Sobre el puente, TORIBIO, INÉS y CRISTERNA.</i>		
TORIBIO:	El gran general en Flandes, Don Pantaleón Petrobono.	
ALEJANDRO:	¿Cómo, traidor, cómo, infame, esto ejecutas?	2440
INÉS:	¿Qué sirven amenazas, botarates, si son unos pobres mozos?	
CRISTERNA:	¡A locuras semejantes castigo yo así, y aunque pudiera en todos vengarme, con mayor crueldad, no quiero sino que para que baste [folio 196] por amenaza el castigo, se lleve este asombro el aire!	2445 2450
<i>Desaparece todo, quedando el teatro de salón.</i>		
MAURICIO:	Injusta, ¿pero qué miro?	
MACARRÓN:	Que ella nos lleva y nos trae como quiere. En el salón me hallo otra vez sin menearme.	
CÉSAR:	Raros caprichos, tiene esta mujer.	2455
MAURICIO:	No puede ser dable que haya salido de casa. ¡Vive Dios, que ha de pagarme la burla! ¡A seguirla vamos! (Vanse.)	
MARGARITA:	¿Por qué no vais en alcance de ese idolatrado hechizo? Que no es justo que un amante, viendo en riesgo lo que adora, quiera parecer cobarde.	2460
CÉSAR:	¿Quién os dijo que no puede haber distancia bien grande entre amante, y entre atento?	2465
MARGARITA:	Es cierto, cuando eso nace	

	de hidalguía, pero en tanto que el tiempo me lo declare,	2470
	o vos, habréis de vivir expuesto a muchos desaires. (Vase.)	
CÉSAR:	No los temo, que pues pude amar lo que no es ya fácil querer, está hecho a desdenes	2475
	mi fiel corazón constante. (Vase.)	

Descúbrese el teatro de Bosque, y salen TORIBIO, INÉS y CRISTERNA.

INÉS:	¿A qué, señora, volvemos al inculto monte cuando, para pescarnos el bulto, echan allá los livianos?	2480
TORIBIO:	Y con pensamiento juzgo, si cogen al potentado del Duque de Nicaragua, hacerle Marqués del Vasto, o gran duque de Palermo,	2485
CRISTERNA:	de la testa, a los zancajos. No temáis, que sólo puede seguirse de este fracaso, perder esta tierra.	
INÉS:	Ah, bien, que iremos peregrinando más que el Infante don Pedro de Portugal, pues no hallo que hasta dar al mundo vuelta, haya traza de matarnos.	2490
TORIBIO:	Señora, si mi consejo, aunque digan que es de ganso, tomaras, yo te aseguro que no pasaras trabajos.	2495
CRISTERNA:	Di, que como llegue a ser razonable y bien fundado, no le despreciaré.	2500
TORIBIO:	Pues atiéndeme con cuidado. Yo fui gallego... Mal voy, pues comienzo por lo malo, y los gallegos no están al principio, sino al cabo.	2505
	Yo aprendí a brujo, sé hacer medianitamente algo, de modo que ya me puedo mantener con mi trabajo.	[folio 197] 2510
CRISTERNA:	Tú te casaste conmigo. ¿Contigo?	
TORIBIO:	Sí, por un rato,	

	cuando en Lérida les fuimos a dar a los otros chasco.		
INÉS:	Aquello no fue casarse.	2515	
TORIBIO:	Ya lo sé, pues a eso vamos, que aquello no fue más de tocar la miel a los labios. Pues ahora bien aunque en todo no fue boda, ya fue ensayo.	2520	
	Pues cástate de una vez, ya que me miras tan guapo, y te sabré mantener, con majestad, y con fausto, y no te faltará nada,	2525	
	que yo con fuerzas me hallo, y aunque gallego, soy mozo		
	robusto, alegre, y bizarro.		
CRISTERNA:	Tú lo has mirado muy bien.		
INÉS:	¿No ves salvaje, que es vano tu pensamiento?	2530	
TORIBIO:	Pues no es mejor, quitarse de marros, y no oír...		(Dentro MAURICIO.)
MAURICIO:	Examinad de esta selva lo intrincado que en ella está.		
CÉSAR:	Ya, Cristerna, que permitieron los hados que me inclinase a tus ojos, no quiero serte contrario esta vez.	(Sale.)	2535
MARGARITA:	A César sigo, que de todos separado el bosque penetra, pero con la extranjera le hallo.	(Al paño)	2540
CRISTERNA:	¿Y quién os dijo, que yo ni de la ira ni el halago vuestro he menester?		
CÉSAR:	Cristerna, los que nacimos hidalgos, siempre amparar a las damas debemos. Sé, que irritados, Mauricio, y los demás vienen.		2545
	Sé que no cabe en lo urbano de mi atención, consentir que te atropellen. Y cuando no me lo agradezcas, quiero yo por mí mismo evitarlo,		2550
	que lo cortés, siempre debe excusar lo interesado.		2555

MARGARITA:	Ya está César a mis ojos. ¡No, mal visto, cielos santos!	
CRISTERNA:	No necesito yo auxilios de caballeros ingratos, para liberarme, porque sola yo misma me basto. Y porque veáis que no temo sus empeños temerarios, llamadlos, que no...	2560
<i>Salen todos.</i>		
ALEJANDRO:	Aquí están.	2565
MAURICIO:	Daos a prisión.	
TORIBIO:	¿Quién le ha dado autoridad para eso? ¿No hay más de llegar, y daos? Veamos la patente al punto que tiene de juez.	[folio 198]
MAURICIO:	No hablo como tal, sino que intento dar cuenta, en asegurándoos, a juez que os castigue.	2570
INÉS:	¿Hay tal? Y diga, seo dientes blandos, ¿qué discurre hacer conmigo?	2575
MACARRÓN:	Lo que él hiciera, no alcanzo, mas lo que yo hiciera, sí.	
INÉS:	¿Y qué es?	
MACARRÓN:	A puros sopapos, dejarte el aire en la boca del todo desempedrado.	2580
CRISTERNA:	Si de mi ciencia podéis estar instruidos, en vano son vuestros esfuerzos.	
CONDE:	Muerta, o presa, llevarte tratamos, y así no te excuses.	
INÉS:	Haga la puntería al soslayo, porque no se yerre el tiro.	2585
ALEJANDRO:	Cuantos miras, arrestados están en llevarte.	
GENARA:	Aquí ha de haber una del diablo.	2590
MARGARITA:	De este suceso, pendiente, está todo mi descanso.	
CÉSAR:	¿Cómo evitarlo pudiera? Señor, ved...	
MAURICIO:	No hay que cansaros,	

TORIBIO:	prenderla tengo, o matarla. Digo, y para matar tanto, ¿es usted Albeitar, o albarda?	2595
INÉS:	Todo lo tendrá a la mano.	
ALEJANDRO:	¿Cómo perdéis el respeto así a sus canas, villanos?	2600
INÉS:	¡Vive Dios...! Cuenta con ella seo sinflor, que si me enfado, ⁴⁰⁶ le he de abrir puerta a la panza, si le doy un urgonazo.	
CRISTERNA:	No os empeñéis. Veamos cómo ponen en práctica el raro esfuerzo de sus altivos, pensamientos temerarios.	2605
MAURICIO:	¿Cómo? De este modo, ea. ¡Cercadlos luego, cercadlos!	2610
CONDE:	Ahora veremos, si pueden librarse.	
CRISTERNA:	En fin, ¿empeñados estáis en ello?	
TODOS:	Sí.	
CRISTERNA:	Pues ved cómo del riesgo salgo.	

*Ocúltalos un terrazo, sobre el que estará un mar, que vaya subiendo hasta el segundo vestuario,
con variedad de navíos y gente.*

TODOS	¿Qué es esto, cielos?	
MACARRÓN:	No más que haberlos el mar tragado.	2615
OCTAVIO:	Bravos atunes se añaden a las alcobas del charco.	
GENARA:	¿Si sabrán nadar las niñas?	[folio 199]
MARGARITA:	¡Qué asombro!	
CÉSAR:	¡Qué horror!	
CONDE:	¡Qué encanto!	2620
ALEJANDRO:	¿Quién tal ciencia la ha instruido?	
MACARRÓN:	¿Quién puede haber sido? El diablo.	
MAURICIO:	¿Qué hemos de hacer, pues advierto que sus astucias burlaron mis ideas?	
MACARRÓN:	Con la burla, se ha quedado el viejo chato.	2625
CÉSAR:	A portentos semejantes no hay resistencia. Volvamos a la quinta... Pero, espera,	

⁴⁰⁶ En AP tenemos la segunda palabra tachada, y sobreescrito aparece "matón", de modo que el verso queda: "seo matón, que si me enfado".

	que por los cerúleos campos (si no me engaña la vista) vienen, en un bello vaso, en alta mar, los tres juntos.	2630
	<i>Pasan por lo alto, en una galera los tres.</i>	
TORIBIO:	¡Ah, caballeros alabo, que estando en el mar nosotros, sean ustedes los mojados!	2635
INÉS:	¡Vengan hacia acá, pues tienen el honor de renacuajos!	
CRISTERNA:	Hombres, ¿qué queréis de mí?	
MAURICIO:	¿Qué? Que no te vea a mi lado más, será la mayor dicha.	2640
CRISTERNA:	No atribuyáis, si me parto, esto a temor, sino a gusto. Además, que ver aguardo extranjeras tierras, con que pasear intento de espacio el gran ámbito del mundo.	2645
TORIBIO:	¿Y dónde iremos?	
INÉS:	Al Cairo. Aunque después lo veremos, si llega de verse el caso.	2650
MAURICIO:	Vete, y ve donde quisieres.	
CRISTERNA:	Primero, dejar aguardo, casado a César.	
CÉSAR:	Si puedo pedirte la blanca mano, en mí disculpa hallarás...	2655
MARGARITA:	Con aqueste desengaño de mis sustos y recelos, ya las furias se calmaron.	
DENTRO:	Buen viaje, buen pasaje.	
TORIBIO:	Mi futura esposa, vamos.	2660
INÉS:	Alón señores vadeas.	
MACARRÓN:	Pues se marchan, concluyamos con que estas bodas se harán con el decente aparato, y conque esto se prosigue si mereciere. Entre tanto, perdón la tercera parte, ya que no merezca aplauso.	2665

Fin.407

APÉNDICE E

CUARTA PARTE DE LA SERIE

**CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO QUIEREN SER LOS GALLEGOS:
COMEDIA NUEVA.**

*Cuarta parte para la compañía de Manuel Martínez. 1775.*⁴⁰⁸

[folio 3]

Personas⁴⁰⁹

CRISTERNA
DON SEBASTIÁN
TORIBIO
DON CARLOS
DOÑA JUANA
INÉS
ISABEL
POLILLA
DON PEDRO
DON ANTONIO
DON FERNANDO
JUAN CHAMORRO
MINISTROS
MÚSICA

JORNADA PRIMERA

408 En la BHM, con la signatura: Tea 1-17-4, encontramos tres apuntes, a los que denominamos: AP-A, AP-B y AP-C. Este encabezamiento aparece en AP-A. En AP-B y AP-C no leemos el nombre de la compañía. También en AP-A leemos: "enero 1775". Seguimos la numeración de folios de AP-B.

409 En AP-C no encontramos el *dramatis*, en AP-B encontramos el *dramatis* con y sin reparto, y en AP-A lo encontramos con el reparto tal como sigue:

CRISTERNA	Pereira [Dama]
DON SEBASTIÁN	Juan Ramos [1º galán]
TORIBIO	Manuel Martínez
DON CARLOS	Vicente Galbán [2º galán]
DOÑA JUANA	Guzmana [2º dama]
INÉS	Granadina [3ª dama]
ISABEL	Nicolasa [4ª dama]
POLILLA	Miguel Garrido [gracioso]
TRISTÁN	Diego Coronado [2º gracioso]
DON PEDRO	Nicolás López [barba]
DON ANTONIO	Pedro Galbán [2º barba]
DON FERNANDO	pze.
JUAN CHAMORRO	Simón Defuent.
Ministros	
Música	

* "pze" está en otra tinta. También pudiera ser "ple". En AP-C no aparece actor para este personaje. Este papel debía hacerlo el tercer galán a quien, en las anotaciones de regiduría, llaman Felipe.

*Mutación de bosque: salen DON SEBASTIÁN y POLILLA de camino*⁴¹⁰.

POLILLA:	Señor, ¿a dónde vamos? Apenas media legua caminamos, cuando tú, sin hablarme, haciendo señas mandas apear-me, y con semblante fiero,	5
	quitándole a Septimio lo severo, te estremeces, suspiras y te inquietas más que un enamorado sin pesetas. Dime, ¿qué tienes? Qué te ha sucedido?	
	¿Estás cansado ya de ser marido? (Pues, si bien se penetra, de casado a cansado va una letra.) Comunica conmigo tu quebranto, que Harprócrates seré de cal y canto.	10
	Mas, si no quieres, ni de mí te fías, no me vuelves a ver en muchos días, pues, para echarte el fallo,	15
	sólo te has de quedar con tu caballo,	[folio 4] ⁴¹¹
	que yo, por más que riñas, a Lérida me vuelvo, como hay viñas.	20
DON SEBASTIÁN:	¡Ay, Polilla! ¡Ay, amigo! Me mata un áspid, que en el pecho abrigo.	
POLILLA:	¿Y quiere tu cordura imitar de Cleopatra la locura? ¡Arrójale al instante, échale fuera!	25
DON SEBASTIÁN:	Ya le hubiera arrojado si pudiera arrancarle del pecho, aunque mi corazón, pedazos hecho, me arrancara con él, pues de esa suerte acabara mi pena con mi muerte.	30
	Pero es la causa de mi mal tan grave, que ha de durar, después que a mí me acabe.	
POLILLA:	Yo no entiendo ese mal, y no percibo cómo muriendo tú, quedara él vivo. Y, quede vivo, o no, sin duda es cierto, que nada has de sentir después de muerto.	35
	Explícate mejor, háblame claro, cuando puedes hacerlo sin reparo, y sabes que yo gasto en el camino y gusto del pan, pan, y el vino, vino.	40
DON SEBASTIÁN:	No imagines, Polilla, que yo dudo	

410 Anotación al margen en otra tinta: “2º [galán] y G[racioso]o”.

411 La numeración es la de AP-B.

de tu fidelidad, mas tanto pudo
mi pena acongojarme,
que no acierto el camino de explicarme.
Pero de cualquier modo,
atiende y te daré parte de todo
con la protesta, que te encargo mucho
de escuchar y callar.

45

POLILLA:

Callo y escucho.

DON SEBASTIÁN:

Ya sabes cómo después⁴¹²

412 Transcribimos el parlamento de Don Sebastián que aparece en AP-A y AP-C. En AP-C encontramos escrito "Ojo" al margen en el primer y último verso del parlamento. En AP-B tenemos tachados los 9 primeros y los 4 últimos versos de este parlamento, y sustituidos por otro distinto, en distinto tipo de letra, que ocupan en los folios 5 r y v, 6 r y v y 7 r. Esta distinta versión del relato de AP-B es la que anotamos aquí:

DON SEBASTIÁN:

Supuesto sabes los varios
y extraordinarios sucesos
de Salamanca, y que cuando
mi desposorio dispuesto
con Doña Mencía estaba,
Cristerna, con sus portentos
de allí nos sacó y nos puso
junto a Lérida, y que habiendo
pasado allí algunos días,
pude. con valor y esfuerzo,
libertar a Doña Juana
de aquel evidente riesgo,
quedando mi corazón
a su beldad tan sujeto,
que pasé a Lérida, en donde
seguí mi amor, compitiendo
con Don Fernando y el padre
de Doña Juana, propenso
siempre a mí, por dulce esposa
me la dio, logrando a un tiempo
de mi esposa los agrados
y de Cristerna los celos,
que de allí la echaron. Oye,
pues los ignoras, los nuevos
empeños, y fuertes lances
que después me sucedieron.
Entre las dulces delicias
de dos esposos tan tiernos,
pasamos dos años, mas,
por los influjos perversos
de Cristerna, tanto amor
mío, y de mi esposa, a infierno
se redujo. Por Cristerna
dije, Polilla, y es cierto,
pues me dijo al despedirse:
"goza, cruel, de Himeneo
los agrados, que algún día
sentirás lo que yo siento".
Y es verdad, porque habrá solas
siete noches, que viniendo
de mi tertulia, a las puertas
de mi casa (¡qué tormento!)
vi tres hombres. Encubríme

de otro portal, con intento
de que no me conociesen,
cuando vi que el uno de ellos
dijo: "Don Fernando mucho
dentro se detiene, y temo
que venga Don Sebastián."
"No tienes que temer eso",
dijo otro, "porque Isabel,
que es tercera de este enredo,
advirtió: 'viene muy tarde
Don Sebastián...'. Al momento
saqué la espada, y al ir
a embestir con todos, veo
que abrieron mi puerta, y que
salió un hombre, el que diciendo:
"¿Tristán?", éste respondió,
y dijo: "señor, ¿qué hacemos?"
Y el que yo contemplé amo
le replicó: "ya me cuento
felice, pues Doña Juana
queda rendida a mi afecto
y reducida, a que en otra
noche, las dichas gocemos
que inspira amor." Y sin más
esperar, todos se fueron,
quedando yo sin acción,
tan confuso y tan suspenso,
que cuando quise seguirlos,
por otras calles torcieron
y se ocultaron. Consulto
a mi honor, y conociendo
que los dos traidores para
otra noche remitieron
toda mi deshonra, para
ella mi venganza dejo.
Entré en mi casa, a mi esposa
hablé con rostro risueño
por asegurarla más,
mi corazón encubriendo
el más activo dolor
y el más terrible tormento.
Discurrí de mi venganza
el modo, y con este intento,
pretextando con mi esposa
iba a recrearme, hoy mesmo
salí de mi casa. Éstas
son mis confusiones, estos,
mis males, éstas, mis penas,
mis desdichas, mis recelos
y mis angustias. Y así,
esta misma noche quiero
volver a mi casa, donde
satisfaga con mi acero
mi agravio, vengue mi ofensa
y finalice mis celos.

folio 7

que enamorado y rendido tributaba mis obsequios a Doña Mencía, aquel extraordinario complejo de hermosura y discreción.	55
Ya sabes, a decir vuelvo, cómo Cristerna, empeñada en perseguirme, el intento estorbó de que su mano lograse, cuando, dispuesto con Doña Mencía estaba nuestro desposorio, y siendo a gusto de Don Facundo, su hermano, y los demás deudos.	60
Pero Cristerna, furiosa, al impulso de los celos nos sacó de Salamanca y fuimos en un momento junto a Lérida. Ya sabes cómo allí viví muriendo, hasta que la contingencia dispuso que, con aliento, libertase a Doña Juana de aquel evidente riesgo que me dejó enamorado y rendido a sus luceros.	70
Que a Lérida me pasé, y seguí su galanteo en competencia amorosa de Don Fernando. Y que luego su padre, que me estimaba, favoreció mis deseos dándomela por esposa .	75
También sabes que a este tiempo se ausentó de allí Cristerna, cansada de mil desprecios. Todo esto sabes. Escucha lo que no sabes atento.	80
Dos años se me han pasado entre gustos y contentos gozando mi esposa y yo, a competencia de afectos, de los cariños de esposos, sin el susto de los celos.	85
Pero no sé si atribuya a los influjos perversos de Cristerna vengativa todo el mal que acá padezco.	90
Ella dijo al despedirse: "Gozad, gozad de Himeneo	95
	100

las delicias, que algún día
 padeceréis mil tormentos
 de sustos, ansias, fatigas, 105
 que todo esto son los celos".
 Ella, es cierto que lo dijo,
 y es cierto que lo padezco.
 Seis noches hace, no más,
 que de la casa viniendo, 110
 donde en discreta tertulia
 nos divertimos, observo
 a la puerta de la mía
 tres hombres, y con intento
 de que no me conociesen 115
 a la esquina me detengo,
 escondido, imaginando
 que se retirasen presto.
 Mas, viendo que se tardaban,
 quise (¡aquí falta el aliento!) 120
 curioso (¡cielos, valedme!),
 atender (¡oh, hado adverso!)
 a lo que estaban hablando.
 Y escuché que el uno de ellos
 les decía a los demás: 125
 "Mucho se detiene dentro
 nuestro amo Don Fernando,
 y como es tarde, recelo
 que venga Don Sebastián".
 "No tienes que temer eso", 130
 dijo otro, "porque Isabel
 es tercera de este enredo.
 Dice que estamos seguros
 y que no vendrá tan presto
 Don Sebastián, que acostumbra 135
 de la tertulia y del juego
 venir muy tarde". Yo, apenas
 escucho el último acento,
 con impulso de matarlos
 metí mano, y el acero 140
 apenas desenvainé,
 cuando escucho que de adentro
 la puerta abrían. Pareme,
 y salir un bulto veo.
 Oigo que llama a Tristán, 145
 que era uno, según creo,
 de los tres que le guardaban.
 Respondióle y, con secreto,
 oigo que éste le pregunta:
 "Ah, señor, ¿y qué tenemos?" 150
 "Ya, Tristán", respondió el amo,
 "ya por dichoso me cuento,

favorecido y feliz,	
pues a Doña Juana dejo	
rendida a mis finas ansias,	155
y para otra noche tengo	
trazado el que nos veamos,	
en cuya ocasión espero	
rendir esta fortaleza	
de desdenes y desprecios".	160
Fuéronse, y yo me quedé	
no sé si vivo o si muerto.	
Muerto, pues no me moví;	
vivo, pues me vi muriendo.	
Vuelvo en mí de este letargo,	165
quiero seguirlos, no acierto.	
Reporteme, contemplando	
que era temerario empeño,	
por ser cuatro, y por querer	
que se cumpliese el concierto	170
de verse otra noche a solas	
los dos traidores. Con esto,	
ensayándome a poner	
el rostro alegre, risueño	
y agradable, entré en mi casa	175
disimulando y fingiendo.	
(¡Qué mal se sabe esto hacer	
con el furor de los celos!)	
En ella he estado dos días,	
cavilando y discurriendo	180
el modo de mi venganza.	
Y hoy salí, con el pretexto	
de que con unos amigos	
iba a recrearme, y pienso	
que si son de mi venganza	185
y mi furor escarmiento,	
mi venganza y su castigo	
serán mi mayor recreo.	
Estas son mis confusiones,	
mis sustos, penas, recelos,	190
mis ansias y mis fatigas.	
Y sin que más aguardemos,	
trae los caballos al punto,	
que esta misma noche quiero	
volver a mi casa, donde	195
quede mi honor satisfecho,	
quede vengada mi ofensa,	
y castigados los reos,	
volviéndolos en cenizas	
con el volcán de mis celos.	200

POLILLA:

¡Fuego de dios! ¡San Antón,

	que es abogado del fuego, la libre de esos volcanes, Vesubios y Mongibelos, a mi ama! Porque juzgo que está inocente, y primero creeré que erraste la caja, o que estarías durmiendo, o que fue encanto, que crea lo contrario. Y así niego que en mi ama Doña Juana caber pueda el pensamiento de ofenderte, y...	205
DON SEBASTIÁN:	No prosigas, que no te pido consejos, si no es el que me obedezcas sin replicar, porque el fuego ⁴¹³ en que arde mi corazón, es como el rayo violento, que hace con la resistencia, los estragos más funestos. Y así, calla.	210 215
		[folio 8]
POLILLA:	Callaré; pero lo que digo es cierto: y si mitigar procuro de tu cólera el exceso, no es por falta de valor, sino por sobra de miedo.	220 225
DON SEBASTIÁN:	¿Tú miedo? Pues di, ¿de qué?...	
POLILLA:	De que me den pan de perro.	
DON SEBASTIÁN:	Si tú te has de quedar fuera con los caballos...	
POLILLA:	Y velo aquí que llegue una ronda, y que me juzgan cuatrero, que me los llevo a mi casa sin licencia de su dueño, y por eso...	230
DON SEBASTIÁN:	Calla, calla, desátalos y marchemos.	235
POLILLA:	Voy allá. Pero si vamos contra mi ama, protesto, que ni ato, ni desato ni caballos, ni jumentos. (Vase.)	240
DON SEBASTIÁN:	¡Ah, noche! Si estos traidores	

413 Anotación de maquinaria al margen: “+ 1º. Salón con reja y obscuro”.

ampara tu manto negro
 para la maldad, el mismo
 ampáreme a mí, que quiero,
 castigando su traición,
 dejar al mundo un ejemplo
 de a lo que obliga el honor,
 en quien nace caballero.

245

(*Vase.*)⁴¹⁴

Salón con una reja a un lado, y sale ISABEL.

ISABEL:	Pues mi ama se ha acostado, y mi señor está fuera aguardaré en la ventana a que Don Fernando venga, que aunque siempre ha despreciado mi señora sus finezas, movida yo de su llanto, ruegos, instancias, pesetas, he fingido que mi ama le quiere ya tan de veras, como antes le aborrecía, haciendo yo en esta escena del ama, y de la criada los dos papeles. Dios quiera que acabe la fiesta en paz, pues me temo una tragedia. Yo le engañé la otra noche, y le tuve hecho un Babioca, hasta que por despedirle le dije que estaba muerta de susto, por si venía mi esposo, y que mejor era vernos despacio otra noche, precediendo aviso y seña. Él se fue lleno de gozo, y esta noche, por la ausencia de mi amo, es oportuna, por lo cual, con diligencia le avisé por un papel que le aguardaba a la reja. Si salgo bien de este lance, yo andaré con más cautela.	[folio 9]	250
			255
			260
			265
			270
			275
			280

Se va acercando a la reja, y hará como que abre las puertas-ventanas de ella, y sale DOÑA JUANA, a medio vestir.

414 Anotación de maquinaria al margen: “+ 2º”.

DOÑA JUANA: Siguiendo vengo a Isabel,
que me ha hecho entrar en sospecha,
porque mientras me acostaba,
la vi estar algo suspensa, [folio 10] 285
que se retiró azorada,
dejando abierta la puerta.
Todo lo cual, y el que veo
a oscuras todas las piezas,
y no estar ella en su cuarto
mucho mi recelo aumenta. 290
Y así, aunque medio desnuda,
la he de seguir. Pero ella
parece que a la ventana
está asomada. Quisiera
saber si habla con alguno 295
aquesta infame.

Se queda DOÑA JUANA al bastidor.

ISABEL: Ya abierta
tengo la reja, y no veo
en toda la calle señas
de Don Fernando.

DOÑA JUANA: ¡Ah, traidora!

ISABEL: Ya, ya parece que suena⁴¹⁵ 300
alguna gente; pues toso,
que es la consabida seña. (Tose.)

Llegan a la reja por dentro DON FERNANDO y TRISTÁN.

DON FERNANDO: ¿Eres tú, mi bien?

ISABEL: Yo soy,
que ya culpaba tu ausencia.

DOÑA JUANA: Parece que habla con alguien. 305
Quiero ponerme más cerca
por si lo que hablan percibo. (Se acerca recatándose.)

DON FERNANDO: Mi bien, que te estime deja
ese amor y aunque me culpes
por la tardanza, me llena 310
de regocijo el pensar
que estoy en tu gracia. Apenas
me determino a creerlo,
porque siempre tan severa
me tratastes aquel tiempo, 315

415 Anotación al margen: "300".

	<p>en que competidor era de mis finezas tu esposo, que casi dudar pudiera si soy yo el mismo, o no soy, y si eres, o no la misma.</p>	[folio 11]	320
ISABEL:	<p>La misma soy, y tú el mismo, pero como son diversas las circunstancias del día está la duda deshecha.⁴¹⁶</p>		
DON FERNANDO:	<p>Discretamente me obligas a que crea tus finezas, pues se cree fácilmente aquello que se desea.</p>		325
DOÑA JUANA:	<p>¿Habrá maldad semejante? ¿Habrá traición más opuesta a mi pundonor? ¡Ah, infames! Mas disimular es fuerza, hasta apurar sus designios.</p>		330
ISABEL:	<p>Don Fernando, hacia la puerta llegad, porque voy a abrirla.</p>		335

Se va por otro bastidor del en que está DOÑA JUANA.

DOÑA JUANA:	<p>¿Esto más? ¿Qué es lo que intenta esta vil? Pero observemos su maldad a dónde llega.⁴¹⁷</p>
-------------	---

*Se va DOÑA JUANA, siguiendo a ISABEL. Mutación de calle y salen DON SEBASTIÁN y POLILLA.
Habrá una puerta por donde a su tiempo entra el galán.*

DON SEBASTIÁN:	Ya estamos en nuestra calle.	
POLILLA:	Y ya las tiemblas me piernan.	340
DON SEBASTIÁN:	¿Qué es lo que dices, borracho?	
POLILLA:	Del miedo es la borrachera, que me ha privado del juicio y da traspieses la lengua.	
DON SEBASTIÁN:	Pues vete, y con los caballos a donde te dije, espera.	345
POLILLA:	Ya me voy de todos modos. ⁴¹⁸ Pero dad pronto la vuelta, porque tiemblo que el temblor	

416 Anotación de maquinaria al margen: “+ 1º. Calle”.

417 Anotación de maquinaria al margen: “+ 2º”.

418 Anotación de maquinaria al margen: “+ 1º. Salón obscuro”.

que me cogió por las piernas, 350
subiéndose más arriba
me haga perder la chaveta. (Vase.)

DON SEBASTIÁN: ¡Válgame Dios! ¡Qué de cosas
me representan la idea, 355
en defensa de esta ingrata,
para probar su inocencia!
Yo llego a abrir, mas, ¿qué susto
todo el pecho me penetra?
Corazón, ya me resuelvo:
con esta llave maestra 360
he de abrir. Pero no acierto.
¿Qué es esto, fortuna adversa,
ahora me faltas? Ya entro,
y ya pude abrir. ¡Qué penas
combaten mi corazón! 365
¡Qué perezosa y violenta
camina el alma! Entraré,
cerrando tras mí la puerta.⁴¹⁹

Se va DON SEBASTIÁN por la puerta prevenida. Salón oscuro. Sale ISABEL, que trae de la mano a DON FERNANDO y TRISTÁN agarrado de este, y detrás, DOÑA JUANA, como acechando.

ISABEL: Mi bien, ya habemos llegado
a mi cuarto.

TRISTÁN: ¿Y es aquesta 370
habitación, por ventura,
pasadizo a la Noruega?

DON FERNANDO: ¿Por qué lo dices?

TRISTÁN: Porque
tan obscura está la pieza,
que juzgué haberme pasado 375
por los aires a Epistberga.

ISABEL: Con prevención apagué
las luces, porque pudieran
algunos de la familia
dispertar, y si advirtieran 380
luz a deshoras en casa,
entrarían en sospecha,
y entonces...

DON FERNANDO: No deis, señora,
satisfacción a esta bestia.
Calla, bruto (A TRISTÁN.) ¿Qué más luz [folio 13] 385
que la de una belleza? (A ISABEL.)

419 Anotación de maquinaria al margen: “+ 2º”.

TRISTÁN:	Si no tiento a cada paso, <i>(Va tentando a todas partes.)</i> me he de romper la cabeza. Y la tentación ahora es precisa diligencia para no caer, que a oscuras el que no cae, tropieza.	390
DOÑA JUANA:	¡Ah, traidores! ¡No juzgara de Isabel tal insolencia que mi esposo en este lance haya de faltar por fuerza! Pero mientras descuidados están, iré con presteza a despertar la familia, y trayendo luz secreta, ⁴²⁰ cogiéndolos de improviso, evitaré sus ideas. <i>(Vase.)</i>	395 400
DON FERNANDO:	Ya, mi bien, que he conseguido el que mi amor te merezca tantos favores, no culpes el que a pedirte me atreva una mano, en que afiance otros muchos.	405
ISABEL:	Y con ella, el alma os daré también.	
TRISTÁN:	¡Voto a...! ¡Que no estuviera la Isabelilla por ahí, para poder con franqueza decirla cuatro requiebros! ¡Ah, señora! (Aquesa es buena.) Mirad que estoy aquí solo. ¿Y Isabel?	410 415
ISABEL:	Quedo allá fuera, para avisarnos si alguno ve la familia despierta.	
TRISTÁN:	Malo. Yo no sé la casa [folio 14] de memoria, que a saberla, con voluntad la buscara, y mi entendimiento hiciera ostentación de sus luces en discursos, en arengas, en requiebros, en demonios... <i>(Tropieza recio en una silla.)</i> Que me he quebrado una pierna.	420 425

Sale DON SEBASTIÁN y se queda al bastidor.

420 Anotación al margen: "400".

DON SEBASTIÁN: Sin que nadie me sintiese,
he llegado hasta la pieza
más interior de la casa,
y aquí parece que suena 430
algún ruido. Quiero, atento,
escuchar, si es que me deja
la cólera, un breve instante
ser testigo de mi ofensa.

ISABEL: ¡Ay, mi bien, lo que me debes! 435

DON FERNANDO: Y dime tú, amada prenda,
¿estás contenta conmigo?

ISABEL: ¿No he de estar? ¡Así pudiera
hacer eterna esta noche!

DON SEBASTIÁN: Parece mi esposa ésta. 440

DON FERNANDO: Dichoso yo, que alcancé
oír de tu boca misma
el amor que me has cobrado,
que antes el aliento...

TRISTÁN: Espera, 445
señor, que si no me engaño,
junto al quicio de esta puerta
sentí ruido, me arrimé,
y hay un bulto que jadea.

ISABEL: ¿Quién será? ¡Válgame el cielo!

DON FERNANDO: Yo le espantaré, no temas. 450

DON SEBASTIÁN: Ya me es forzoso salir.

DON FERNANDO: ¿Dónde está el bulto? [folio 15]

TRISTÁN: Allí suena.

DON SEBASTIÁN: ¿Quién anda ahí? ¿Quién es? ¿Quién va?

ISABEL: (¡Este es mi amo, yo estoy muerta!) (Aparte.)

DON FERNANDO: Quien no es fácil que responda, 455
sino con la espada.

TRISTÁN: ¡Lesnas!
Ya me rompí una espinilla,
y si ahora me abren la testa...
Sólo las lamentaciones
me tocan de estas tinieblas. 460

Se han embestido los dos: ISABEL anda como buscando la puerta, y da con DON SEBASTIÁN a su tiempo. TRISTÁN se va tentando hacia la mesa, y se mete detrás de ella.

DON SEBASTIÁN: ¡Que no acabe a mi furor!

DON FERNANDO: ¡Que resista a mi violencia!

DON SEBASTIÁN: Muere, traidor.

DON FERNANDO: ¡Ay de mí!
Muerto soy. (Cae.)

TRISTÁN: A la hora de esta,
más quisiera estar en Jauja, 465
en Trevisonda, en Ginebra,
en Túnez, en Alcorcón,
debajo de una cazuela,
que no aquí.

ISABEL: Yo estoy turbada
y no puedo hallar la puerta. 470

Se encuentra con DON SEBASTIÁN que la busca.

DON SEBASTIÁN: Ya la encontré. Tú, traidora,
muere a mis manos.⁴²¹

ISABEL: Clemencia,
señor.

DON SEBASTIÁN: Traidora, tu culpa
merecía mayor pena.

DON SEBASTIÁN, en cuanto la hirió, ha ido hacia la puerta.

ISABEL: ¡Ay, Dios! ¡Ay, Señor, dejad
que como cristiana muera! 475

DON SEBASTIÁN: Ahora, ausentarme es preciso,
pues ya castigados quedan,
y muertos, estos traidores.
La fuga, el amparo sea [folio 16] 480
de mi vida y libertad,
y después... Mas, que se pierdan,
quedando a salvo mi honor,
los intereses y haciendas. (Vase.)

TRISTÁN: Yo aquí me estoy escondido, 485
pidiéndole a Dios de verás,
y a San Pablo, que la espada
no acierte con mi molla.

Sale DOÑA JUANA y dos criados con luces, y espadas.

DOÑA JUANA: Venid conmigo los dos
a castigar la insolencia 490
mayor... ¡Ay, Jesús! ¿Qué miro?

421 Nota al margen: “Aclarar prev[enid]°”.

TRISTÁN:	Si no me valen mis tretas, también yo estaba (o tan mal) haciendo el requiem eternam. (<i>Sale de detrás de la mesa.</i>)	
DOÑA JUANA:	Pues ¿qué fue esto?	
TRISTÁN:	Yo no sé, y sólo sé que esta gresca un bulto la ha levantado, y a estos los echo por tierra, y a mí también, si me pillá, el bulto me sacudiera. ⁴²²	495 500
DOÑA JUANA:	¿Isabel?	
ISABEL:	Tened, señora, y dejad que antes que muera, confiese que fui la causa de todas estas tragedias. ⁴²³ Y así, cuando... yo... si... como...	505
CRIADOS:	Se desmayó.	
DOÑA JUANA:	En esa pieza retiradla, pues que vive. Ponedla sobre una cama.	
<i>Llevan los criados a ISABEL y vuelven por DON FERNANDO.</i>		
TRISTÁN:	¿Con que Isabelilla era la que estaba con mi amo?	510
DOÑA JUANA:	Mira, Tristán, si da señas de vida aquese infeliz.	
TRISTÁN:	Pulsos tiene, y aún alienta.	
DOÑA JUANA:	Pues retiradle también, para dar las providencias convenientes. ¿Quién sería el autor de esta tragedia? Y tú, pícaro, encerrado quedarás, porque no puedas divulgar estas desgracias, y porque cuando se sepan, de algún modo puedas ser testigo donde convenga.	[folio 17] 515 520
TRISTÁN:	Sin comerlo ni beberlo, pagaré yo la merienda, ¡pobre de mí! Con cien palos no pago, según la cuenta. ⁴²⁴	525

422 Nota al margen: "500".

423 Anotación de maquinaria al margen: "+ 1º. Jardín".

424 Anotación de maquinaria al margen: "+ 2º".

Jardín magnífico con varios árboles que figuren calles y en ellas unos pirámides o pedestales sobre los cuales ha de haber diversidad de estatuas de medio cuerpo en unos, y en otros diversidad de animales también figurados de piedra entre los cuales ha de haber dos leones que tengan en las garras un mundo cada uno, que a su tiempo se abrirán convirtiéndose en dos taburetes o sitiales: se advierte que otros leones han de ser hombres que han de andar a su tiempo con otros taburetes: y salen INÉS, de bata y TORIBIO de militar ridículo.

TORIBIO:	Ya que puedu hablarte claru pues que hasta ahora nu he pudidu, quieru explicarte una cousa	530
	que quieru tener contigo, desde que de aquella casa de Mencía nus salimus, viniéndunos cun Cristerna para aprendeir sus fechizus.	535
	Cumo al ir pur esus aires tantas veces fue precisu el agarrarme de ti, me entró un aquél que me fizu cusquillas en llas urejas,	540
	y me chegou a llos tubillos. ¿Qué dices, Inés? ¿Me quieres? Di la verdad, ¿mueru, u vivu?	
INÉS:	¡Ah, Toribio, qué bien sabes engaitar! Con ser corito, hablas con tal eficacia,	545
	persuades con tal ahínco, que no puedo dilatarte el consentimiento mío.	[folio 18]
	Yo te confieso mi amor y que el tuyo he conocido antes de ahora, por lo cual te doy palabra, y afirmo que los dos nos casaremos.	550
TORIBIO:	Pues vamos luego.	
INÉS:	No, amigo, que ya ves que no es posible, porque en todo este distrito no hay cura que nos despose.	555
TORIBIO:	¿Y esu que importa? Infinitus habrá que se hayan casadu sin aquesus requisitus, pues si tu quieres, y you, ¿para quei sun mais testigus?	560
INÉS:	Calla, calla, no hables de eso, que dirás mil desatinos.	565

	Y ahora, hablando de otra cosa, ¿hace mucho que no has visto a nuestra ama? ¿Sabes qué hace? O ¿qué guarda en este sitio?	
TORIBIO:	Non sei que te diga, Inés, sinon que estou aturdidu, pois desde que por llus aires de Flurencia nus salimus y en esta verde espesura ⁴²⁵ que de Burgus es caminu y tan cerca a lla ciudad que habrai pucu mais de un tiru de escupeta nus paramus, está de geniu malditu nuestra ama aquí. ¡You non sei quien la mordiu!	570 575 580
INÉS:	Aunque infinito sintió los muchos desaires que Don Sebastián la hizo por Mencía, y Doña Juana, tanto, o más, creo, ha sentido no desposarse en Florencia, y esto es, a lo que imagino, la causa de sus pesares.	[folio 19] 585
TORIBIO:	¿Y sabes con qué designius, diciendu que iba al gran Cairu, a España nus ha traidu, y a este sitio, donde estamos, solus y descunucidus, vestidus a lla italiana en traje de Florentinus?	590 595
INÉS:	No lo sé, pero no digas que solos en este sitio estamos, pues ya te acuerdas que desde que los tres fuimos por la margen de ese arroyo de árboles tan guarnecido ⁴²⁶ y encontramos a Don Carlos, estamos más divertidos.	600
TORIBIO:	Dices bien, purque prendada nuestra ama de su buen briu, fabricou este gran palaciu de materiales fechizus donde hospedarle, y entonces él lla cunto comu vinu	605

425 En AP-B, verso tachado y sustituido por “y a este sitio donde estamos”.

426 Nota al margen: “600”.

	a aquel paraje expresado, que venía fugitivu de Madril, por haber feitu una muerte.	610
INÉS:	Y también dijo que en Burgos no quiso entrar de día, por el peligro de que alguien le conociese, y le diera al juez aviso. El caso es que a la hora de esta, enamorado y perdido por Cristerna, está Don Carlos, y ella, según imagino no está menos inclinada a su persona.	615
		[folio 20] 620
TORIBIO:	¿A qué vinu tudu esu, si you lo sei?	
INÉS:	Majadero, ¿no es sabido que hemos de hablar de los amos, siguiendo el común estilo de criados y criadas? Además, que lo que he dicho, sirve para que no extrañes el que esté seria.	625 630
TORIBIO:	Pues, digu, ¿qué tiene que ver su amur para que esté cun hucicu, cuando ella es el ave fénix pur lu sola? Pues vivimus dunde no hay gente, nin casas, nin calles hay, nin vecinus, y así puede estar segura. ¿Es verdad?	635
INÉS:	Calla, Toribio, que hablando vienen los dos mano a mano.	640
TORIBIO:	¿Es desafiú?	
<i>Salen CRISTERNA y DON CARLOS, ricamente vestidos.</i>		
DON CARLOS:	Dichoso mil veces yo, bella Cristerna, que puedo decir con verdad, que gozo los más hermosos luceros que pudo pintar la idea.	645
CRISTERNA:	No malogres los requiebros	

	empleándolos en mí, pues si mi amor te confieso, y juzgo me correspondeste, sólo es con el fin honesto de que enlace nuestras almas la coyunda de Himeneo.	650	
			[folio 21]
DON CARLOS:	¡Oh, quiera amor que no tarde ese día! Aunque sospecho (según lo que tarda Floro, a quien envié, con intento de darle cuenta a mi padre) el que no es gustoso, y esto es sólo lo que me aflige, y el corazón me ha cubierto de tristes melancolías.	655 660	
CRISTERNA:	No, mi Carlos, no por eso des lugar a la tristeza, que todo tendrá remedio queriendo tú. Y porque veas cómo tus gustos deseo, he resuelto que esta noche te prevengan un festejo para alegrarte. ¿Qué dices? ¿Das licencia?	665 670	
DON CARLOS:	Si eres dueño de mi albedrío, y los dos un mismo querer tenemos, ¿cómo podré repugnar a tu gusto? Yo no puedo pagarte tantos favores, ni sé cómo agradecerlos.	675	
CRISTERNA:	Yo sí: con solo querer. Con que tu amor sea eterno y constante, me has pagado mis finezas a buen precio.	680	
DON CARLOS:	Yo te lo juro, Cristera, y porque veas que quiero quitarte esa duda, digo que aunque mi padre (que creo no forzará mi albedrío) lo impidiese, yo resuelto digo que seré tu esposo.	685	
CRISTERNA:	Pues yo esa palabra acepto. (¡Ah, ingrato Don Sebastián! Que por más que me resuelvo a olvidarte, no es posible. Mas, pasión, disimulemos.)	690	(Aparte.) [folio 22]

TORIBIO:	Inesilla, ¿tú no ves cumu llos dos en requiebrus se entretienen?	695
INÉS:	Es verdad. Los dos también lo estaremos si nos casamos.	
TORIBIO:	Pues tuma, pur mí, casémunus luego.	
DON CARLOS:	¡Ah, Toribio! ¿Por ahí andas?	700
TORIBIO:	Es, meu señor, que aquí vengu ⁴²⁷ cun Inés a paseyarme purque tengü humures gruesos.	
DON CARLOS:	¿Humores gruesos? ¿De qué?	
TORIBIO:	De que ya hace mucho tiempo que nu hacemos travesuras, y mi lazu, a lo que piensu, ha de estar ya apulilladu desque nu andu pur llus vientus.	705
CRISTERNA:	Olvida, olvida esas cosas.	710
INÉS:	¡Ay, señora! ¿A tal extremo de tristeza habéis llegado? No deis lugar a que el negro humor, o melancolía, nos quite ratos tan buenos como hemos tenido siempre, en especial, si me acuerdo, cuando pusiste en la horca a Juan Chamorro, y que luego le trajiste por el aire, y de otros lances como estos, que nos divertieron mucho.	715
TORIBIO:	¿Y te parece fue menus convertirme you en Inés? Cada vez que you me acuerdu de cualquiera de estos lances, casi de risa revientu.	720
		[folio 23]
DON CARLOS:	Mi bien, aunque muchas veces me has contado tus sucesos (de que siempre me he admirado), nunca se atrevió mi afecto a suplicarte que hicieras (por no saber si te ofendo) algún prodigio de tantos como hacías.	725
		730

427 Anotación al margen: “700”.

CRISTERNA:	Es precepto	735
	para mí la insinuación	
	de tu gusto, y así quiero,	
	que antes de que tú lo mandes,	
	estés servido. ¡Hola! ¡Presto,	
	que traigan dos taburetes	740
	para que ambos nos sentemos	
	en tanto que a obedecer	
	paso a mi Carlos!	

Se hunden los dos pedestales sobre que están los leones, y se quedan estos en dos pies agarrado cada uno de sus taburete que (como ya está dicho) se formarán de los mundos al mismo tiempo de hundirse el pedestal procurando hacerse esto con la mayor ligereza y limpieza que sea posible; llegan los Leones donde está la dama y 2º galán y dejan los taburetes y se hunden los leones y al mismo tiempo vuelven a subir los pedestales a su sitio con otros leones imitados a los primeros en el sitio que estaban aquellos.

DON CARLOS:	¿Qué es, cielos,	
	esto que pasa por mí?	
	Admirado estoy.	
CRISTERNA:	Suspenso	745
	parece que te has quedado.	
DON CARLOS:	¿No lo he de estar cuando veo	
	una cosa no esperada?	
CRISTERNA:	Pues no lo estés, que ahora quiero	
	mostrarte cuán fácilmente	750
	domino en los elementos.	
	Siéntate, para que veas	
	cómo cumplo tu precepto.	(Se sientan.)
	¿Qué quieres que por ti haga?	[folio 24]
DON CARLOS:	Nada ya, porque suspenso	755
	me ha dejado lo que he visto.	
CRISTERNA:	Porque veas lo que puedo,	
	Oyes, Toribio, o tú Inés,	
	traed por el aire al momento,	
	de la región más distante,	760
	a quien gustéis, porque quiero	
	obedecer a mi Carlos,	
	por si puedo complacerlo.	
TORIBIO:	Vaya, Inés, fai de llas tuyas.	
INÉS:	Allá voy yo, que aquí tengo	765
	aquel lazo prodigioso,	
	obrador de los portentos,	
	y haré venga a divertiros	
	de Ginebra, u de Marruecos,	
	el preste Juan de las Indias.	770

CRISTERNA: Pues, ¿a qué esperas?

INÉS: Camueso,
¿a quién quieres que te traiga?

TORIBIO: A Juan Zamarru, que quiero
que se le pegue un buen chasco,
que ha mucho que nun le vemos, 775
y llu tiene merecidu.

INÉS: La siesta estaba durmiendo,
y viene con cama y todo
por los aires.

Baja JUAN CHAMORRO, en acción de estar durmiendo la siesta en su cama y luego que se descubre empieza a decir los versos siguientes.

JUAN CHAMORRO: ¡Que en invierno
los demonios de las chinches 780
no me dejen que eche un sueño!
Pero en fin, ¿cómo ha de ser?
Toda la siesta despierto
me han tenido, ¡y qué ronchones
que me han hecho en el pescuezo! 785
Mejor será levantarme,
pues ya es hora. Mas, ¿qué veo?
¡Mi cama anda por los aires! [folio 25]
¡San Cosme! ¡San Nicudemus!
¿Si estaré dormido aún? 790
¡Qué dormir, si estoy despierto!
Ya parece que paró.
Sí, que ya no me meneo.
Pues vamos a tierra firme,
a ver si se mueve el suelo. 795

Se baja de la cama, la que al instante vuela.

¡Calla, calla! ¡Que la cama
y colchones volaverunt!
¿Quién demonios anda aquí?
¿En dónde me hallo, o me pierdo?
¿Quién trajo aquí este jardín, 800
tan grande, hermoso, y ameno?⁴²⁸

CRISTERNA: Llegad para confundirle.

DON CARLOS: ¡Cielos, qué extraño portento!
No creí que llegase a tanto
esta mujer.

428 Anotación al margen: "800".

INÉS:	Qué suspenso que está usted, seo Juan Chamorro.	805
TORIBIO:	Seo Juan Zamarru, ¿qué es esu?	
JUAN CHAMORRO:	¡Virgen de la cueva santa! ¿Ahora salimos con esto? No me faltaba otra cosa, para completar el cuento, sino que también Cristerna llegara.	810
CRISTERNA:	¿Qué hay? (Se levantan.)	
JUAN CHAMORRO:	Dicho, y hecho.	
CRISTERNA:	Chamorro, ¿cómo os ha ido? ¿Cuánto hace que no nos vemos?	815
JUAN CHAMORRO:	(¡Que no me he de poder ver libre de estos hechiceros! ¿A que ahora a palos (seguro) me muelen todos los huesos?) (Aparte.)	
CRISTERNA:	¿Pues qué es eso? ¿No respondes?	820
JUAN CHAMORRO:	Yo... señora... (¡Ay, Dios, no acierto a decir una palabra!) ¿Qué tierra será esta cielos? (Aparte.) ⁴²⁹	
CRISTERNA:	Vaya, ¿qué es lo que me dices? [folio 26]	
JUAN CHAMORRO:	Sólo os digo, sólo os ruego, (De rodillas.) sólo os suplico, postrado, me dejéis cobrar aliento, que el susto me le ha quitado.	825
CRISTERNA:	Toribio, llévale adentro y dadle de refrescar y un vestido.	830
JUAN CHAMORRO:	Yo te ruego (De rodillas.) por aquello que más quieres, que no me hagan mal.	
CRISTERNA:	No, cierto. Por ahora estáis seguro, bien puedes perder el miedo.	835
TORIBIO:	Venga, venga el seo Zamarru.	
INÉS:	Seo Chamorro, venga presto, que le hemos de regalar a lo duque.	
JUAN CHAMORRO:	Santos cielos, dad buena intención ahora	840

429 En los AP aparece el signo de aparte tras este verso. Añadimos los paréntesis, pero los paréntesis de los 2 versos anteriores sí vienen en los AP.

a estos diablos de gallegos. (Vanse los tres.)

CRISTERNA: ¿Qué te parece, mi bien,
esto que has visto?

DON CARLOS: Que creo
ser la cosa más pasmosa
que en el mundo ver espero. 845
Parece ficción o sombra,
y no verdad.

CRISTERNA: Pues creerlo
bien puedes por realidad,
y verdadero suceso. 850
Pero mira, que quien puede
trastornar los elementos
para agradarte y servirte,
también sabrá hacer lo mismo
para vengarse de ti
si das motivo a los celos. 855

DON CARLOS: Cristerna, cuando te adoro,
cuando amante te venero,
¿puedes presumir de mí,
que haya de olvidarte? [folio 27]

CRISTERNA: Veo
que eres hombre y que sois todos 860
mudables y lisonjeros.

DON CARLOS: De esa regla general
siquiera por privilegio,
¿no me eximirás a mí?

CRISTERNA: Como soy la que intereso 865
en la excepción, no quisiera
moverme tan de ligero
que te juzgue singular
en este punto.

DON CARLOS: He de serlo,
y en prueba de esta verdad, 870
a revalidarte vuelvo
la palabra que te he dado.

CRISTERNA: Yo segunda vez la acepto.

DON CARLOS: Pues los brazos la confirmen.

CRISTERNA: Y el alma te doy en ellos, 875
que serás mío.

DON CARLOS: Mi bien,
con el alma lo prometo.

CRISTERNA: ¿Y me olvidarás?

DON CARLOS: Jamás.

CRISTERNA:	Mira no mudes de intento.	
DON CARLOS:	No es posible, pues te adoro.	880
CRISTERNA:	¿Y eso es verdad?	
DON CARLOS:	Es muy cierto.	
CRISTERNA:	¿Qué más dicha? ⁴³⁰	
DON CARLOS:	¿Qué más gloria?	
CRISTERNA:	¡Qué feliz me considero, en amarte y ser amada!	
DON CARLOS:	Yo recibo tal contento interior, al escucharte que aunque ahora del mundo entero tuviera la posesión, a tus plantas, por trofeo, le ofreciera.	885
CRISTERNA:	Más estimo ese amor, que aquél imperio. Y como fino me ames, y como me adores tierno, haré pasmos y prodigios por tu gusto, y en tu obsequio, hasta rendir a tus plantas, en testimonio perpetuo de tu gusto y de mi amor, agua, tierra, fuego y viento. ⁴³¹	890 [folio 28] 895

JORNADA SEGUNDA

Bosque con fachada a un lado, de casería, con una puerta, por donde a su tiempo se ha de entrar y salir. Sale DOÑA JUANA vestida de hombre y TRISTÁN como que va de camino. [folio 2]

DOÑA JUANA:	¿Dónde ataste los caballos?	900
TRISTÁN:	Allí a un tronco, y porque puedan comer, les quite los frenos que han andado muchas leguas con el bocado en la boca, sin que un bocado comieran.	905
DOÑA JUANA:	¡Hiciste bien! ¡Ay de mí, a qué trabajos expuesta me tienen de la fortuna los vaivenes! ¿Quién dijera	

430 Anotación de maquinaria: “+ 1°.”

431 Al margen: 898 versos. Y debajo “Fin” y + 2°.”

	que anduviese de esta suerte una mujer de mis prendas y en este traje, buscando a su esposo?	910
TRISTÁN:	¿Quién supiera la maldad de una criada, que fingiendo que tú eras, le puso a Don Sebastián en la precisión de hacerla una sangría mortal? A ver si otras escarmientan. Hecho esto, es consiguiente que Don Sebastián se fuera aburrido como viudo, y juzgando que estás muerta, y él libre, le encontrarás ya casado, si le encuentras.	915
		920
		[folio 3]
DOÑA JUANA:	Calla, Tristán, no dupliques mi sentimiento con esas extravagancias, y advierte que no habrá quien de la empresa de buscarle me retire, ni haga ceder, de esta idea. Bien sé que es temeridad, pero nada me da pena, como que habiendo dos meses que de Lérida, mi tierra, salimos, y en Salamanca estuvimos (por si en ella le hallábamos) no hubo alguno que dé noticia, ni seña de haber arribado allí, por lo que a Burgos es fuerza llegar, pues siendo su patria es muy natural sospecha, que aquí se haya retirado.	925
		930
		935
		940
TRISTÁN:	Y ve aquí, que no parezca tampoco en Burgos, y esté escondido en las Batuecas, o se haya embarcado a Indias, ¿hemos de andar dando vueltas perdidos, por un perdido?	945
		950
DOÑA JUANA:	Calla, Tristán, ten paciencia, que el trabajo es para mí, y es preciso que tú seas, pues no tengo otro consuelo, compañero de mis penas.	955
TRISTÁN:	Ya sabes que te he servido desde aquella noche misma en que mi amo quedó herido,	

	con lealtad, y aunque pudiera haberme vuelto con él, pues sanó, no me estuviera a mí bien, pues al instante me embocaran en la trena (donde mi amo quedó preso)	[folio 4]	960
	hasta averiguar quién sea el agresor.		965
DOÑA JUANA:	Ya lo sé, y porque vi que no eras tú cómplice en la traición, determiné que tú fueras testigo de mi verdad,		970
	volviendo por mi inocencia, cuando encontrara a mi esposo, por lo que quise me hicieras tan solo tú compañía.		
TRISTÁN:	¿Y a qué (si estamos tan cerca de Burgos que es este el muro) te apeaste?		975
DOÑA JUANA:	A que anochezca quiero aguardar, pues de día mi disfraz se conociera, y quedábamos expuestos a algún trabajo.		980
TRISTÁN:	Pues deja que anochezca bien, señora.		
DOÑA JUANA:	Pero, aguarda, que en la espesa frondosidad de este sitio hay una quinta.		
TRISTÁN:	Ya abiertas las puertas de par en par, están diciendo: ¿quién entra?		985
DOÑA JUANA:	De algún grande caballero será esta casa.		
TRISTÁN:	Pues de ella sale un hombre.		
DOÑA JUANA:	De este quiero informarme con cautela, de quién la habita.		990
TRISTÁN:	¿Le alcanzo?		
DOÑA JUANA:	Deja que llegue.		

Sale por la puerta de la quinta JUAN CHAMORRO.

JUAN CHAMORRO:	Dios quiera el que a mí no me echen menos, que pues divertidos quedan, me voy a Burgos, huyendo de esta casa.	[folio 5]	995
----------------	---	-----------	-----

TRISTÁN:	Pues se llega hacia nosotros, bien puedes informarte.		
DOÑA JUANA:	Aunque llaneza ⁴³² os parezca preguntaros, el saber de vos quisiera... (Mas, ¿qué miro? ¿No es Chamorro?)	(Aparte.)	1000
JUAN CHAMORRO:	Preguntad. (Yo he visto esta cara y no me acuerdo dónde.)	(Aparte.)	
DOÑA JUANA:	(Mas disimular es fuerza, pues él no me ha conocido.) ¿Quién es el dueño de aquesa quinta de donde salís?	(Aparte.)	1005
JUAN CHAMORRO:	¡Ay, señor! Que no quisiera deciros que en esta casa vive la más mala hembra que ha nacido de mujeres, y la mayor hechicera que se conoce en el mundo.		1010
DOÑA JUANA:	¿Cómo se llama?		
JUAN CHAMORRO:	Cristerna.		1015
DOÑA JUANA:	(¿Qué es esto que escucho, cielos?)	(Aparte.)	
JUAN CHAMORRO:	Y sólo deciros resta que no entréis en esa casa.		
DOÑA JUANA:	Pues, ¿por qué?		
JUAN CHAMORRO:	Porque esa fiera, sin darla motivo, como se le ponga en la cabeza, os llevará a Cochinchina u os embocará en Ginebra.		1020
TRISTÁN:	¿Qué dices, hombre? ¿Eso sabe?		
JUAN CHAMORRO:	¡Derreniego de su ciencia! Yo sé bien a quién llevó cuando, durmiendo la siesta, estaba muy descuidado, hasta Burgos. Pero, ea, que no se pueden contar sus maldades, porque fuera nunca acabar. Yo me escapo huyendo, sin que lo sepa, porque ahora está divertida, y tiene una grande fiesta en obsequio de un galán que la sirve y la corteja.	[folio 6]	1025 1030 1035
	Y pues me pude escurrir, me escapo a Burgos, que fuera faltar yo a ser escribano, si no volara a dar cuenta		1040

al señor Corregidor,
para que venga a prenderla,
y la planten en un burro,
con un tur de vara y media, 1045
con una coroz, digo,⁴³³
mayor que una chimenea. (Vase.)
DOÑA JUANA: (Mucha novedad me causa (Aparte.)
que en este sitio Cristerna
esté, pues dijo que a Hungría 1050
se marchaba.)

TRISTÁN: ¡Qué suspensa
que te has quedado! ¿Qué es eso?
DOÑA JUANA: No es nada, pienso...
TRISTÁN: ¿Qué piensas?
DOÑA JUANA: Que nos ha de ser forzoso⁴³⁴
ir a esta quinta.

TRISTÁN: ¡Anda fuera! 1055
¿Ir yo a tratar con las brujas?
No, en mis días.

DOÑA JUANA: ¿De qué tiemblas?
¿No ves que con ser mujer
yo, no la temo? (Marcha.)

TRISTÁN: Hechicera,
en tus manos me encomiendo. 1060

DOÑA JUANA: Voy dudando si Cristerna
se habrá traído a mi esposo
consigo, donde ella pueda
tenerle siempre a su lado,
renovando su primera 1065
y antigua amistad. Y en caso
de ser así, todo el Etna
que oculta mi corazón [folio 7]
hará que en leves pavesas,
la quinta, sus habitantes, 1070
y cómplices se resuelvan.

TRISTÁN: ¡Agua, mi Dios, que se abrasa!
¡Agua, mi Dios, que se quema! (Vanse.)⁴³⁵

Se entran por la puerta de la Quinta, y se descubre mutación de salón regio y en el foro estarán sentados DON CARLOS y CRISTERNA, y todo lo demás del teatro estará lleno de máscaras bailando Minuetes y INÉS entre ellas, y en acabando el baile (que será corto, o largo si se quiere) dirá CRISTERNA.

CRISTERNA: Dime, ¿no es muy primoroso
el festejo que aquí ves? (Tocan la marcha.) 1075
DON CARLOS: Sí, mi bien, para mí es

433 La coroz era el "cono alargado de papel que, como señal afrentosa, se ponía en la cabeza de ciertos condenados, y llevaba pintadas figuras alusivas al delito o a su castigo" (DRAE).

434 Anotación de maquinaria al margen: "+ 1º. Salón regio".

435 Anotación de maquinaria al margen: "+ 2º".

CRISTERNA:	sumamente delicioso. Proseguid, no ceséis hoy de divertir a mi dueño.	
DON CARLOS:	Todo me parece sueño, según lo admirado estoy. Y si reparando voy, la música, baile, y cuanto veo y oigo, me adelanto a juzgar: no puede hacer el encanto del poder lo que el poder del encanto. ⁴³⁶	1080 1085

Mientras se han dicho estos versos, se han dispuesto para bailar contradanza entre ocho: y después de haber bailado una parte, tocan piano⁴³⁷ para que oigan los versos sin que dejen de bailar hasta que lo manda la dama.

DOÑA JUANA:	Ya hemos llegado a la sala, donde tienen el festín. ¡Qué hermoso salón! Al fin, en su lucimiento iguala a la ciencia de su dueño Cristerna, que allí sentada la descubro. ¡Qué alterada me he quedado!		1090
TRISTÁN:	¿Hay tal empeño como el de entrar? ¿Dónde vas si no nos han convidado? Si alterada te has quedado, vuélvete y no lo estarás. ⁴³⁸ Yo me quisiera esconder aquí.	[folio 8]	1095 1100
DOÑA JUANA:	Conmigo has de entrar.		
TRISTÁN:	¿A qué, si no sé bailar ni lo he podido aprender?		
DOÑA JUANA:	Vamos.		
TRISTÁN:	Mira lo que haces, antes que entremos, señora.		1105
DOÑA JUANA:	¿Tú me aconsejas ahora? Mis intentos no embaraces. Esto ha de ser. Ven tras mí, no te detengas, Tristán.		
TRISTÁN:	¿Qué apostáis a que nos dan doscientos palos aquí? Mira que no es mi señor, quien con ella está sentado.		1110
DOÑA JUANA:	Eso es lo que ya ha templado gran parte de mi furor.		1115

436 Suprimidas las dos últimas intervenciones.

437 AP-A: "tocan piano" subrayado.

438 A la derecha de este verso: "200".

	Vamos.		
TRISTÁN:	Temo...		
DOÑA JUANA:	¿En qué reparas?		
TRISTÁN:	En que me salgan, al fin, estas máscaras más caras que pagando el boletín.		
DON CARLOS:	¡Qué contento llego a estar gozando de tus favores!	1120	
CRISTERNA:	Aún los gozarás mayores. Mas, ¿quién se ha atrevido a entrar a este sitio? ¡Deteneos! No han de lograr sus deseos. ¡Baile y música, dejad!	1125	
TRISTÁN:	¿No lo dije yo? ¿Eran malos los consejos que os di yo? Escapemos, que si no, nos han de moler a palos.	[folio 9]	1130
DON CARLOS:	Digan, ¿por qué entran así a este sitio?		
TRISTÁN:	¡Yo estoy muerto!		
DON CARLOS:	¿No responden?		
TRISTÁN:	Porque abierto hallamos, sin que hasta aquí se encontrase impedimento.	1135	
DON CARLOS:	Aunque eso sea, ¿por qué no llamaron?		
DOÑA JUANA:	Si es que fue el entrar atrevimiento, perdonad, y por disculpa, sabed que soy forastero, por cuya razón, espero que perdonaréis mi culpa. Y también, porque buscando venía a aquesta señora.	1140	
CRISTERNA:	Pues decid quién sois ahora, que razón no fuera, estando en presencia de mi esposo, (si un hombre me viene a ver) que él no os llegue a conocer.	1145	
DOÑA JUANA:	Pues conozco que es forzoso, os lo diré, si mandáis que salgan todos de aquí, y yo os satisfaceré, si los dos conmigo os quedáis.	1150	
CRISTERNA:	Pues se concluyó el festejo os podéis ir allá fuera.	1155	
INÉS:	Esta gente forastera habla con mucho despejo. Lo mismo será llegar mi Toribio, que está fuera,	(Se van todas las máscaras.)	1160

que hacerle, quiera o no quiera,
que bailemos sin cesar.
A la ventana le espero
hasta que llegue, y si llega,
ha de haber gaita gallega. 1165
Vamos. Pies ¿para qué os quiero? (Vase.) [folio 10]
CRISTERNA: Ya solos hemos quedado,
y oiremos de buena gana
quién sois.
DOÑA JUANA: Yo soy Doña Juana...
CRISTERNA: ¡Qué escucho!
DOÑA JUANA: Que en este estado, 1170
Cristerna, tras de mi esposo,
y en aqueste traje vengo,
por si aquí noticias tengo
de dónde está, pues celoso
(por un lance en que no tuve 1175
culpa) me dejó, y huyendo
se ausentó. Pero yo, viendo
que el motivo fue una nube
que los celos le fingieron
contra mi honor, de esta suerte 1180
(hasta que encuentre mi muerte)
le he de buscar. No pudieron
mis ansias y mis fatigas
averiguar dónde fue,
y así, te suplico que 1185
te apiades de mí, y me digas
(pues no tengo otro consuelo
que tu ciencia) en dónde está,
y si encontrarle podrá
mi diligencia y desvelo. 1190
Este singular favor
te pido me facilites,
y aún traerle solicites,
para aliviar mi dolor. (Se arrodilla.)
DON CARLOS: El alma me ha enternecido. 1195
CRISTERNA: Doña Juana, alzádel del suelo,
que yo las daré consuelo
a tus penas.⁴³⁹

Sale INÉS.

INÉS: Ya ha venido
Toribio, señora, y dice
cómo te tiene que hablar.⁴⁴⁰ 1200
CRISTERNA: Di que ya salgo. Notar (Vase INÉS.) [folio 11]
debes que se contradice

439 Anotación de maquinaria al margen: "+ 1º. Salón corto".

440 A la derecha de este verso: "300".

el que tú llores ahora,
 habiendo venido aquí,
 para valerte de mí. 1205
 Deja esa pena, señora.
 ¿No confiesas que mi ciencia
 te puede a tu esposo dar?
 DOÑA JUANA: ¿Cómo puedo yo dudar
 lo que sé con evidencia? 1210
 DON CARLOS: Ay, mi bien, mucho te estimo
 que alivies a Doña Juana.
 CRISTERNA: Ya lo haré de mejor gana.
 DOÑA JUANA: Yo con eso más me animo⁴⁴¹.

Éntranse; corren mutación de salón corto, y vuelven a salir los mismos que se han entrado y por el otro lado salen INÉS y TORIBIO.

INÉS: Ya tienes aquí a nuestra ama. 1215
 TORIBIO: Mía señora.
 CRISTERNA: ¿Qué hay, Toribio?
 ¿Qué es lo que decirme quieres?
 TORIBIO: Dous novedades, que afirmu
 que alguna de ellas te escuece.
 CRISTERNA: Dilas al punto.
 TORIBIO: Pous digu, 1220
 y es lla primera, que en Burgus
 está el Zamarru, y ha idu
 (según puedu discurrir)
 a suplar cumu vivimus
 en esta casa, al Alcalde, 1225
 Corregidor, y ministrus,
 cunque vendrán a prendernus
 cumu tres y dus son cinco.
 CRISTERNA: Bien, ¿y la otra novedad?
 TORIBIO: Lla otra... Calla... (Se me ha ido
 della memoria.) Lla outra... 1230
 Cómo soy, que de improvisu
 se me ha olvidadu. Mas, ah,
 ya me acuerdu, que al prubicu
 de Don Sebastián le tienen 1235
 en una carcel metidu,
 porque dicen que matou
 lla su mujer, y se vinu [folio 12]
 a Burgus. Y un día de estos
 le han de forcar.
 DOÑA JUANA: ¡Ay, Dios mío! 1240
 ¡Muerta soy, ay de mí, triste! (Se desmaya.)
 DON CARLOS: ¿Qué ha sido esto?
 CRISTERNA: Sin sentido

441 Anotación de maquinaria al margen: “+ 2º”.

	cayó en tierra ⁴⁴² Doña Juana.		
TRISTÁN:	¿Qué es lo que has hecho, corito, que sin ama me has dejado?	1245	
TORIBIO:	Pues, ¿acaso a mí me han dichu, que ese hombre era Doña Juana?		
DON CARLOS:	¿No vuelve?		
DOÑA JUANA:	¡Ay, hado enemigo!		
CRISTERNA:	Descansa, alienta, no temas.		
DOÑA JUANA:	¡Qué es esto, cielos divinos! ¿Tantas desgracias a un tiempo?	1250	
CRISTERNA:	Pues, Doña Juana, veníos allá dentro, y pensaremos las dos el mejor arbitrio para liberarle. Y cuando no podamos conseguirlo de otro modo, entonces yo, usando de mis prodigios, haré que esta misma noche venga a verte.	1255	
DOÑA JUANA:	¿Qué me has dicho, Cristerna?	1260	
CRISTERNA:	Lo que cumplir sabré, que el que esté sentido mi afecto de lo pasado en Lérida, es muy distinto del impulso generoso que siento en el pecho mío, de proteger y amparar a todos los desvalidos. Vamos, Doña Juana. Y tú, Carlos, ¿no vienes?	1265	
DON CARLOS:	Ya os sigo.	1270	(Vanse.)
TORIBIO:	Dígame, compadre, usted cumu se llama?		[folio 13]
TRISTÁN:	Yo, amigo, me llamo Tristán.		
INÉS:	¿Qué dice? ¿Tristán? De ese nombre mismo era un novio que yo tuve en Pontevedra.	1275	
TORIBIO:	Imaginu que mientes, porque tu noviu siempre se llamó Toribio.		
INÉS:	No digo el que tengo ahora, sino otro que tuve.		
TRISTÁN:	¿Fijo? Pues convengamos en todo,	1280	

442 Tachado y sustituido por “Se ha quedado”.

	si en el nombre convenimos. Como usted quiera ser mía, por mi novia la recibo desde este instante.	
TORIBIO:	¿Y que luego a mí me papen burricus? Seo Tristán, ¿a dunde estamos? Nun seya usted tan supitu, y seipa que aqueisa mouza en sí nun tiene dominio purque mandu you subre ella, y ha de ser mi espousa.	1285 1290
TRISTÁN:	Digo, que la goce usted mil años, pues por mí no se la envidio, que yo de virgen bestial tengo hecho voto.	1295
TORIBIO:	Cumplirlu debe usted, porque es muy justu. Y si es verdad llu que ha dichu, ha de ser mi camarada.	
TRISTÁN:	Su camarada, y su amigo, será siempre porque yo por las mujeres no riño. ⁴⁴³	1300
INÉS:	Ya veo que usted es cobarde, si los hay. Lo dicho, dicho.	[folio 14]
TORIBIO:	You me voy alla cucina, a ver si hay algu. Cunmigu véngase y nun faga casu de Inés. ⁴⁴⁴	1305
TRISTÁN:	Antes me es preciso ir a traer los caballos, que están desde que venimos en ese bosque paciendo, y acaso se habrán perdido.	1310
TORIBIO:	¿Son dous que estaban sin frenus? ¿Uno grande, outro mais chicu, unu negru, outro castañu?	1315
TRISTÁN:	Esos son.	
TORIBIO:	Pues llus trajimus outru camarada y you, creyendu que allí perdidus andaran.	
TRISTÁN:	Cuánto me alegro que los hayáis recogido.	1320
TORIBIO:	Vamus, pues, alla cucina.	
TRISTÁN:	Vamos allá, mas conmigo no hay que andar en cumplimientos.	

443 Al margen de este verso: "400".

444 Anotación de maquinaria al margen: "+ 1º. Selva".

INÉS: Valiente par de pollinos.⁴⁴⁵ (Vanse.)

Bosque con el que se empezó la jornada. Y salen JUAN CHAMORRO, DON PEDRO, y ministros y a su tiempo se van por la puerta de la quinta. Se figura de noche.

DON PEDRO: Decid, Chamorro, ¿está lejos? 1325

JUAN CHAMORRO: No, señor, está muy cerca.
Pero otra vez os prevengo
que de ninguna manera
he de entrar yo allá.

DON PEDRO: ¿No ves,
Chamorro, que si no entras
se burlará de nosotros
esa mujer? Pues si niega
que es la que vamos buscando,
y dice que a tal Cristerna
no conoce, sin testigo
que certifique ser ella, 1330
¿la he de prender? [folio 15] 1335

JUAN CHAMORRO: Sí señor,
no hay en qué errar. Por las señas
que os he dado, echarla el guante
sin andar en etiquetas, 1340
porque si no, se escapó.

DON PEDRO: Pero siempre será fuerza
que entres con nosotros.

JUAN CHAMORRO: Dale...

DON PEDRO: ¿No fuiste tú a darme cuenta
de esta mujer, y me hiciste
que con la ronda viniera
sin dilación? 1345

JUAN CHAMORRO: Sí, señor,
es verdad, mas con expresa
condición de que quedase
yo de la parte de afuera. 1350

DON PEDRO: ¿Pues que vos la tenéis miedo?

JUAN CHAMORRO: Y tanto, que ya me pesa
haber ido a daros parte,
porque como ella lo sepa,
lo menorete será 1355
darme dos tratos de cuerda.

DON PEDRO: No temáis nada. Advertid
que vais conmigo.

JUAN CHAMORRO: Aunque fuera
con un escuadrón de gente,
temblara yo.

MINISTRO 1º: Tembladera 1360
tiene usted la condición,

445 Anotación de maquinaria al margen: “+ 2ª”.

	seo Chamorro. ¡Miedos fuera, que aquí vamos ahora muchos y no se escapará! ⁴⁴⁶	
JUAN CHAMORRO:	Es que es ella aún más gato que nosotros.	1365
MINISTRO 2º:	Pues como yo la haga presa, trabajo la ha de costar el escaparse.	
JUAN CHAMORRO:	¿Qué apuesta usted, señor baladrón, a que de sus manos vuelva? Si a mí, con ser escribano machucho, y con experiencia, ⁴⁴⁷ se me ha escapado dos veces, de usted escapará quinientas. Pero ya estamos allá,	1370 [folio 16] 1375
DON PEDRO:	esta es la quinta y la puerta. Pues entremos de improviso, y cuidado, que ha de ir presa, so pena que iréis vosotros por diez años a galeras.	1380
JUAN CHAMORRO:	Esta es la orden, pero advierto que si hubiere resistencia, no se la guarde decoro, sino matarla, o prenderla.	
DON PEDRO:	Mucho me temo el que vamos a amanecer a Ginebra.	1385
JUAN CHAMORRO:	Vamos, Juan Chamorro, entrad.	
DON PEDRO:	Dios quiera que a salir vuelva. ⁴⁴⁸	

Vanse. Salón largo con un canapé en medio. Y salen DOÑA JUANA, CRISTERNA y DON CARLOS.

CRISTERNA:	Admirada estoy de oírte. Mas cumpliré mi promesa trayéndote aquí a tu esposo, que en persona iré yo misma a traerle, pues no quiero que de tu venida sepa, ni que vives, hasta que a tu mismo cuarto venga. Entonces podrás decirle tus satisfacciones.	1390 1395
DOÑA JUANA:	Deja que bese tus pies mil veces agradecida, y la tierra que pisas también.	1400
CRISTERNA:	Levanta	

446 Anotación de maquinaria al margen: “+ 1º. Salón largo.”

447 Machucho: sosegado, juicioso y entrado en años.

448 Anotación de maquinaria al margen: “+ 2º”.

	no hagas extremos.		
DON CARLOS:	Espera, ⁴⁴⁹		
	que parece siento ruido.		
INÉS:	¡Ay, señora, que a la puerta...!	(Sale.)	
TRISTÁN:	¡Ay, señora, que ya suben...!	(Sale.)	1405
TORIBIO:	¡Ay, meu señor, que ya llegan!	(Sale.)	[folio 17]
LOS 3 PRINCIPALES:	¿Quién es quien viene? Decid.		
INÉS:	¿Quién ha de ser? Toda entera me parece la Justicia.		
TRISTÁN:	Sí, señor, que traen linternas.		1410
TORIBIO:	Y el Zamarru también viene cun ellus, según las señas.		
DON CARLOS:	¿Pues qué aguarda mi valor, que no voy...?		
CRISTERNA:	Tente, ¿qué intentas?		
DON CARLOS:	Salir y hacer...		
CRISTERNA:	¡Nada menos!		1415
	¡Ni la menor resistencia se ha de hacer! Dejad que lleguen, y dejadlo por mi cuenta.		
<i>Salen DON PEDRO, CHAMORRO y los ministros.</i>			
MINISTROS:	Ténganse aquí a la Justicia.		
DON PEDRO:	Apartad, que no es prudencia entrar aquí de ese modo, sin prevenir que pudiera asustarse esta señora.		1420
	La urbanidad no es ajena de la justicia, y así, aguardad.		1425
DON CARLOS:	¡Por vida vuestra, que me digáis qué es aquesto!		
DON PEDRO:	¿Esta señora es Cristerna?		
CRISTERNA:	Yo soy.		
DON PEDRO:	Pues a usted buscamos, y con nosotros es fuerza que os vengáis.		1430
CRISTERNA:	¿Pues yo, por qué?		
DON PEDRO:	Porque de vos una queja me han dado, y así es preciso que para satisfacerla vengáis a dar el descargo.		1435
JUAN CHAMORRO:	Señor, mandad que la prendan y dejaos de cumplimientos, porque si suelta la dejan , voló con dos mil demonios.	[folio 18]	

449 Al margen de este verso: "500".

DON CARLOS:	Pues, señor, esa materia con quien la habéis de tratar, es conmigo. Y a Cristerna, que es mi esposa, no la puedo dejar ir de esa manera sin saber por qué. Y así, es regular que os merezca la atención de que os volváis.	1440
DOÑA JUANA:	¡Aún me faltaba esta pena!	1445
DON PEDRO:	No os empeñéis vos en eso.	
DON CARLOS:	Lo dicho, dicho.	
DON PEDRO:	Pues, ea, porque acaben de una vez la cuestión y diferencia y vea este caballero si hago bien o no, prendedla, y también a sus criados.	1450
DON CARLOS:	Primero que tal consienta he de perder yo la vida. ⁴⁵⁰	1455
DON PEDRO:	A la menor resistencia que hagáis, os llevaré preso. ⁴⁵¹	
DOÑA JUANA:	El susto me tiene muerta!	1460
CRISTERNA:	Señor juez, le doy palabra de presentarme yo misma mañana en su propia casa.	
JUAN CHAMORRO:	Señor juez, no hay que creerla. ¡Qué palabra, ni qué diablo, si es la mayor embustera que calienta el sol!	1465
DON PEDRO:	Señora, no hay que cansarse. Usted presa ha de ir con sus dos criados.	
CRISTERNA:	¿Qué decís? ¿A la propuesta del señor os conformáis?	1470
TORIBIO:	You, par Dios, y en mi cunciecia, no tengu gana de ir presu.	
INÉS:	Yo tampoco.	[folio 19]
JUAN CHAMORRO:	Iréis por fuerza.	
CRISTERNA:	¿Por fuerza? Lleguen ustedes, que aquí aguardamos.	1475

Con estos versos se ponen detrás del canapé.

JUAN CHAMORRO: ¡Cogedla!⁴⁵²

Se transforma el teatro en una marina, quedando los laterales de selva, y en una nave hermosa, que se transformara del canapé, se quedan DOÑA JUANA, INÉS, CRISTERNA, y DON CARLOS. TORIBIO y

450 Anotación de maquinaria al margen: “+ 1º. Marina”.

451 Anotación al margen: “Música”.

452 Nota al margen: "Rempujando a los ministros" y anotación de maquinaria: "+ 2°."

TRISTÁN hacen como de marineros, y cantan cuatro ninfas, que saldrán en cuatro animales marinos.

MÚSICA A 4:	Surquen, surquen las aguas, batan, batan las velas las naves que en el golfo viento en popa navegan, y a puerto venturoso conducen a Cristerna.	1480
DON CARLOS:	Cielos, ¿qué es esto que miro?	
DON PEDRO:	¿Qué transformación es ésta?	
MINISTROS:	¿Dónde estamos?	
JUAN CHAMORRO:	En el mar con navíos y galeras.	1485
CRISTERNA:	¡Ah, caballeros! ¿Qué es eso? ¿Cómo a prenderme no llegan?	
TORIBIO:	Zamarro, ¿sabe nadar? Pues sinon nada se pesca.	1490
DON PEDRO:	Yo no sé qué me sucede.	
JUAN CHAMORRO:	No os lo dije.	
CRISTERNA:	Pues aún resta dar el premio que merece a Chamorro...	
JUAN CHAMORRO:	¡Santa Elena!	
CRISTERNA:	Porque no sea soplón.	1495
TORIBIO:	¿Y cumu?	
CRISTERNA:	De esta manera.	

Baja un caimán muy grande y abriendo la boca coge la mitad del cuerpo a JUAN CHAMORRO, quedando los pies de fuera, y vuela con él.

JUAN CHAMORRO:	Señores, ¿no hay quien me ampare? ¡Que los demonios me llevan!	(Vuela.) [folio 20]
DON PEDRO:	¡Qué admiración! ⁴⁵³	
MINISTROS:	¡Qué portento!	
DON CARLOS:	¡Qué maravilla tan nueva!	1500
TORIBIO:	¡Ah, señores menegistrus, si en Zamarro no escarmientan, otro caimán he de enviarlus para que llus haga fiestas!	
MINISTROS:	Vámonos de aquí, señor.	1505
DON PEDRO:	Vamos, pero a esta hechicera pierda yo el nombre que tengo si a la pública vergüenza ⁴⁵⁴ no la pusiere algún día.	(Vanse.)
CRISTERNA:	En el ínterin que llega ese día, naveguemos, y por no hacer tan molesta la navegación, repitan	1510

453 Anotación de maquinaria: "+ 1º. Selva".

454 A la derecha de este verso: "600".

MÚSICA:	esas métricas cadencias. Surquen, surquen, las aguas, batan, batan las velas las naves que en el golfo viento en popa navegan, y a puerto venturoso conducen a Cristerna. ⁴⁵⁵	1515 1520
---------	--	----------------------------------

Con esta música, se cubre la marina con mutación de calle, y salen DON FERNANDO, y DON ANTONIO, viejo.

DON ANTONIO:	Aún no acabo de admirarme de veros hoy, Don Fernando, en Madrid. No imaginara que sin haberme avisado os pusierais en camino	1525
DON FERNANDO:	Pues dejareis de extrañarlo en sabiendo mis sucesos. Pero es para más despacio el referirlos. Y ahora sólo digo, que aunque paso por la corte a toda prisa, sin conseguir visitaros nunca me hubiera partido.	1530
DON ANTONIO:	Yo os lo estimo, y lo contrario lo hubiera sentido mucho, y fuera notable agravio de la amistad que os profeso no dejaros ver.	[folio 21] 1535
DON FERNANDO:	Y Carlos, ¿cómo está?	
DON ANTONIO:	No está en Madrid.	
DON FERNANDO:	Pues, ¿cómo?	
DON ANTONIO:	Como un fracaso le ha ausentado de la corte, si bien estoy confiado de verle presto.	1540
DON FERNANDO:	¿Y a dónde está?	
DON ANTONIO:	En Burgos. Un criado que fue con él ha traído esta nueva.	1545
DON FERNANDO:	Cielos santos, ¿qué oigo?	
DON ANTONIO:	Con él me escribe que un casamiento tratado tiene, y espera tan solo mi permiso, que efectuarlo	1550

455 Anotación de maquinaria: “+2º”.

(*Vanse.*)⁴⁵⁷

Cárcel. Salen DON SEBASTIÁN y POLILLA.

Ya lo he dicho, y contra ti
no puede resultar nada,
por más que apuren el caso.

1015

POLILLA:	Pues el juez, ¿por qué no manda que me pongan en la calle? Que como yo lo lograra, hiciera más diligencias de las que son necesarias para que salieras pronto o a presidio, o a la plaza.	[folio 24]	1635 1640
DON SEBASTIÁN:	Polilla, tu buen humor me divierte, y si faltaras tú de mi lado, imagino que la vida me costara, pues desde que sucedió la consabida desgracia, no he tenido más consuelo (fuera de el dejar vengada mi honra) que tu compañía.		1645
POLILLA:	Pues en verdad que se hallan pocos, aunque yo lo diga, que en las fortunas contrarias acompañen a un amigo.		1650
DON SEBASTIÁN:	Raros son.		
POLILLA:	A mí me basta haber comido tu pan tantos años hace, para servirte y acompañarte con la vida y con el alma.		1655
DON SEBASTIÁN:	Estimo tu lealtad.		
POLILLA:	Pero, señor, ¡que en todas las varias fortunas que hemos corrido, no nos sucediese nada, con haber ido a la corte, a Toledo, a Salamanca, hasta que determinaste venir a tu tierra! Vaya, que está de Dios que has de ser el perseguido en su patria.		1660 1665
DON SEBASTIÁN:	Aquí la primer noticia que recibí, fue la infausta de hallar menos a mi madre, pues la inexorable parca cortó el hilo de su vida antes de que yo llegara.		1670
POLILLA:	Apenas llegamos (¡zape!) cuando nos echan la garra, por una requisitoria que venía que volaba, dando pelos y señales de los dos, y que dejabas en Lérida hechas dos muertes.	[folio 25]	1675 1680

	Y no hallaste quien hablara a tu favor, porque todos te volvieron las espaldas.	
DON SEBASTIÁN:	Pues, ¿ves? Todas esas penas, y las desdichas y ansias que padezco (pues me dicen que hay muy pocas esperanzas de que pueda libertarme del suplicio) no contrastan todas ellas mi valor.	1685 1690
	Y si ahora mismo encontrara otra vez a los dos juntos, otra vez ejecutara lo que entonces, derramando su vil sangre.	 1695
POLILLA:	Buenas trazas de estar enmendado das. Ahora, señor, lo miraras mejor.	
DON SEBASTIÁN:	Estás engañado.	
POLILLA:	Es que allá a oscuras estabas y no pudiste mirarlo, y fuera bien que alegraras que no viste lo que hacías, estando sin luces.	1700
DON SEBASTIÁN:	Calla, que dices mil disparates.	1705
POLILLA:	Pues si no disparatara por divertirme, estuviera dándome a la mala trampa, por verme aquí sin motivo. Porque si yo te esperaba ⁴⁵⁹ con los caballos, sin que influyese en la matanza, ⁴⁶⁰ no hay razón chica, ni grande, ni pequeña, ni mediana para tenerme en la trena.	 [folio 26] 1710 1715
	¡Y quiera Dios que no salga a hacer cabriolas al aire colgado de la garganta! ⁴⁶¹ ¡Válgame dios! ¡Cristo mío! ¡Cuál me desapollara!	 1720
DON SEBASTIÁN:	Calla, Polilla, no temas, que ya te he dicho que nada resultará contra ti.	
POLILLA:	¿Y si al dime con quién andas ⁴⁶²	

459 Al margen de este verso: "800".

460 Anotación al margen: "Música y preludio".

461 Anotación de maquinaria: "+ 1º. Calada".

462 En los AP: "al dime con quién andas" aparece subrayado en línea discontinua.

se agarra el fiscal y dice 1725
que la ley qué-sé-yo cuántas
establece, manda, ordena
que aquél que a un reo acompaña
en el delito, o la fuga,
sea castigado?⁴⁶³

DON SEBASTIÁN: Calla. 1730

POLILLA: ¿No oyes unos instrumentos?
SÍ por cierto, vaya en gracia.

DON SEBASTIÁN: Escuchemos.

POLILLA: Hacia el techo
es donde suena la danza.⁴⁶⁴

Con el 4 siguiente sube el telón de cárcel y se descubre una magnífica mutación calada, lo más primorosa que se pueda, baja un águila igualmente hermosa, que traerá el pecho cerrado, y dentro vendrá TORIBIO y en las alas que vienen recogidas vendrán sentadas CRISTERNA en la derecha y INÉS en la izquierda y en llegando la cola al tablado se abre el pecho y desgajándose el asiento en que viene TORIBIO al mismo tiempo extiende las alas de forma que lleguen las puntas al tablado y se apean los tres a un tiempo. [folio 27]

MÚSICA: Don Sebastián, alienta, 1735
reviva tu esperanza,
pues viene a liberarte
quien menos esperabas.
Alienta ya y confía,
no temas asechanzas, 1740
cuando ves que Cristerna
con su poder te ampara.

POLILLA: ¡Qué admiración!

DON SEBASTIÁN: ¡Qué prodigio!

POLILLA: Digo, señor, ¿no reparas 1745
que es Cristerna la que viene
hacia nosotros?

DON SEBASTIÁN: ¡Qué ansia!

POLILLA: A mí me ha dado un sudor
que no sé cómo le llaman
estos que matan en griego,
y me ha mojado las bragas. 1750

CRISTERNA: No temas, Don Sebastián,
pues mi condición bizarra,
noblemente tenebrosa,
generosamente hidalga,
a tus pasadas ofensas 1755
tan propiamente pasadas
las mira, que las acuerda
tan solo para olvidarlas.
No espero correspondencias
a la fineza más rara 1760

463 Nota al margen: "Preludio".

464 Anotación de maquinaria: "+ 2º".

	que hoy ejecuto contigo, pues no estás en circunstancias de poder corresponderme, ni yo tampoco lo estaba, aunque quisieras, porque he entregado vida y alma a otro dueño y este mismo es el que venir me manda a libertaros.	1765
	[folio 28]	
POLILLA:	¡Qué dices! Bendita sea tu alma y bendita la hora en que aprendistes a ser maga.	1770
DON SEBASTIÁN:	Admirado estoy, Cristerna, de oírte, y aunque las gracias quisiera darte, no alcanzo con obras ni con palabras al primor de tus finezas. Y aunque no puedo pagarlas, eternamente sabré agradecerlas.	1775
CRISTERNA:	Ni paga ni agradecimiento quiero. Y lo que importa es que salgas cuanto antes de la prisión.	1780
POLILLA:	¿Y yo, señora?	
TORIBIO:	Nequáquam, ⁴⁶⁵ seo Pulilla, ¿pusque non lle va bien en esta casa? Si hemus venidu pur ti, you, Ineis, y mais nuestra ama, ¿no has de venir cun nusotros?	1785
POLILLA:	Ah, amigos fieles, bien haya la gallega que os parió, bendita sea la vaca que os dio de mamar, bendito vuestro cuerpo, y vuestra alma.	1790
TORIBIO:	Calla, Pulilla, ¿qué dices?	1795
POLILLA:	Diré en unas alabanzas muchísimos desatinos. ¿Y tú, Inés? ¿Qué? ¿No me abrazas?	
INÉS:	¿Pues qué? ¿Querías que yo, contra la debida usanza, al decoro de mi sexo llegase sin que me hablaras?	1800
POLILLA:	Dices bien, soy un rocín.	[folio 29]
CRISTERNA:	Don Sebastián, la tardanza puede ser perjudicial	1805

465 De ninguna manera, de ningún modo.

al intento de que salgas,
y así, al instante te sienta
aquí dentro, y en las alas,
Inés, y yo volveremos.
Toribio, a Polilla agarra
y llévale como quieras. 1810

*Con estos versos se sienta DON SEBASTIÁN donde bajó TORIBIO, y este y POLILLA se agarran en dos
vuelos de compás, y las señoras se sientan donde bajaron y con el 4 que cantarán a su tiempo
vuelan, y cae el telón.*

TORIBIO:	Bien está.	
POLILLA:	Mira tu alma, Toribio, no hagas que yo la cabeza me deshaga.	
CRISTERNA:	Y pues el juez ha venido, y de la audiencia en la sala está, quiero darle aviso, porque vea que son vanas ⁴⁶⁶ las diligencias que hace contra mí, cuando cerrada no hay para mí puerta alguna.	1815 1820
DON SEBASTIÁN:	No sé lo que por mí pasa.	
POLILLA:	¿Y yo, cómo tengo de ir?	
TORIBIO:	Tú de iste curdel te agarra, y non tienes quei temer.	1825
POLILLA:	¿Cordel? El nombre me espanta. ¿Quién dijera que un cordel de otro cordel me librara?	
CRISTERNA:	Ah, señor juez, venga al punto, que los presos se le escapan.	1830
MINISTROS:	Aquí dentro son las voces.	(Dentro. Salen.)
DON PEDRO:	¡Abrid las puertas! ¡Ah, ingrata! ¿Qué es lo que miro? ¿Por dónde, mujer loca, temeraria, has entrado? ¿Cuándo...? ¡Ay, cielos!	[folio 30] 1835
CRISTERNA:	Señor Don Pedro, cachaza, yo soy Cristerna y me llevo a Don Sebastián, que estaba injustamente penando.	
DON PEDRO:	¿Qué es lo que dices, tirana?	1840
CRISTERNA:	Todavía he de volver para cumplir la palabra que le di de visitarle. ⁴⁶⁷	
DON PEDRO:	¡Ojalá puedan mis ansias pillarte, que te aseguro que te han de salir muy caras estas burlas! ⁴⁶⁸	1845

466 A la derecha de este verso: "900".

467 Nota al margen: "Música".

DON PEDRO: Idos fuera. (Vanse menos uno.)

Han arrimado la mesa a un escotillón que habrá en el tablado, quedando el escotillón por delante de la mesa. Se sienta el MINISTRO, y DON PEDRO se pasea como que nota.

DON PEDRO: Pon, como dijo Chamorro,
y declaró que Cristerna... 1880

Sube CRISTERNA por el escotillón.

CRISTERNA: ¿Qué manda usted, señor juez?

MINISTRO: ¡Válgame la Magdalena! [folio 3]

DON PEDRO: ¿Qué es esto que miro, cielos?
¿Por dónde has entrado?

CRISTERNA: Deja
la admiración, no te asustes. 1885

Vengo a cumplir la promesa
y palabra que te di
de que vendría yo mesma
a entregarme. Aquí me tienes.
Mira, señor, lo que ordenas. 1890

DON PEDRO: No sé lo que me sucede.

CRISTERNA: ¿No quieres ponerme presa?
Pues bien, llamad los ministros
y dad orden que me prendan.

DON PEDRO: Cristerna, yo no he pensado
jamás... 1895

MINISTRO: ¡A fe que la tiembla!

DON PEDRO: ... prenderte, ni molestarte,
sino ver si con prudencia
te podía reducir,
cuando en mi casa estuvieras, 1900

a que abandonarás todas
esas artes tan ajenas
de tu profesión y sexo,
e indignas de la nobleza
de tu sangre, y nacimiento, 1905
y es preciso que te abstengas
de esos prodigios y encantos
con que a todo el mundo aterras.

CRISTERNA: Estoy en eso, señor.
Tus consejos me hacen fuerza, 1910
pero antes es necesario
que hagáis por mí una fineza
que conduce al mismo intento.

DON PEDRO: ¿Cuál es?

CRISTERNA: Una friolera.
Que se me entreguen los autos... 1915

DON PEDRO: (¿Habrá osadía como esta?) (Aparte.)

CRISTERNA: ... que contra Don Sebastián [folio 4]
tenéis formados.

DON PEDRO: Cristerna,
¿no ves que no puedo hacerlo?

CRISTERNA: Pues, ¿por qué?

DON PEDRO: Porque eso fuera 1920
faltar a mi obligación
en la más grave materia,
por lo cual, no está en mi mano
darte los autos.

CRISTERNA: ¡Es buena
la excusa! ¿Y usted querrá 1925
que yo desairada vuelva?
Pues yo no. Y así, los autos
yo haré que a mi mano vengan,
desde el lugar donde están.

DON PEDRO: ¿Qué dices, mujer?

CRISTERNA: Atienda, 1930
que ya vienen por el aire.

Se abren uno de los estantes donde habrá papeles como procesos de autos, y unos de ellos salen y van por el aire a las manos de CRISTERNA.

DON PEDRO: Cielos, ¿qué mujer es esta?
Cada vez me asombra más.

MINISTRO: Temblando estoy.⁴⁷¹

CRISTERNA: Usted vea
qué manda, porque me ausento, 1935
y le aviso que prevenga
para más extraño caso
la admiración. (Se hunde o vuela.)

DON PEDRO: ¡Tente, espera!

MINISTRO: ¡Échala un galgo a esa liebre!

DON PEDRO: ¡Que este chasco le suceda 1940
a un hombre de mi carácter!
¡Vive dios, que he de prenderla,
aunque me cueste la vida!
Porque tan grande insolencia

471 Anotación de maquinaria: “+ 1º. Patio con el pozo.”

merece ejemplar castigo. 1945

MINISTRO 2º: Señor, salid acá fuera, (Sale.)
 porque en el pozo de casa, [folio 5]
 gritos y clamores suenan
 como que hay alguno dentro.

DON PEDRO: ¿Qué dices?

MINISTRO 2º: Según las señas, 1950
 algún hombre se ha caído,
 y pide le favorezcan.

DON PEDRO: ¡Si será otra travesura
 de esta mujer! Id apriesa.
 Mirad lo que es. O, si no, 1955
 vamos todos.

LOS 2: Norabuena. (Vanse.)⁴⁷²

Se descubre un patio y en medio un pozo (por el que a su tiempo sale JUAN CHAMORRO haciendo extremos, de vomitar y como salir muy mojado) y sale DON PEDRO y MINISTROS.

MINISTRO 2º Señor, aquí son las voces.

JUAN CHAMORRO: ¡Que me ahogo!

MINISTRO 1º: ¡Dentro suenan!

JUAN CHAMORRO: ¡Que me ahogo! ¡Que me anego!
 ¿No hay quien mi vida defienda? 1960

DON PEDRO: Echadle pronto esa sogá,
 y llamad gente que venga⁴⁷³
 para sacadle entre todos.

Éntrase un MINISTRO, y el otro echa la sogá a CHAMORRO.

MINISTRO : Agárrese de esa cuerda,
 o átese como pudiere, 1965
 mientras vienen más.

TODOS: ¿Qué ordenas,
 señor?

Sale el MINISTRO y los que puedan.

DON PEDRO: Que por caridad
 nos ayudéis con presteza
 a sacar a un pobre hombre⁴⁷⁴

472 Anotación de maquinaria: “+ 2º”.

473 Al margen de este verso: "100".

474 En AP-B "a sacar a un pobre, un hombre".

	de ese pozo.	
TODOS:	Norabuena.	1970
1º	¡Arriba!	
2º	¡Arriba!	
1º	¡Ya sube!	
2º	¡Tirad todos!	
TODOS:	¡Cómo pesa!	
1º:	¡Señor, mirad, que es Chamorro!	
DON PEDRO:	¿Qué es lo que dices?	
JUAN CHAMORRO:	¡La cuerda!	
2º:	¡Quiere quebrarse! ¡Tirad más aprisa! ⁴⁷⁵	1975
DON PEDRO:	¡En mi conciencia que es él! ¡Mirad no se caiga!	
JUAN CHAMORRO:	¡Válgame Santa Teresa!	
DON PEDRO:	¿Qué ha sido esto, Juan Chamorro?	
JUAN CHAMORRO:	¿Qué ha de ser? Que la hechicera, después que me envió un caimán de extraordinaria fiereza y me tragó en cuerpo y alma como si fuera ballena y yo Jonás, y después que por los aires me lleva con las alas que la dieron los encantos de Cristerna (pues a su poder, le es fácil hacer que vuele una bestia), me vomitó en ese pozo, que juzgué que era la y griega, según el hedor que abajo se percibe. Y si no fuera ⁴⁷⁶ por ustedes ya estaría ⁴⁷⁷ en la agonía postrera. ¡Ay de mí! Yo me retracto de cuanto dije contra ella. no quiero meterme en nada. Ustedes allá se avengan, que yo me voy a enjugar y a descansar de la pena que me dan, en cuerpo y alma, las venganzas de Cristerna	1980
		1985
		1990
		1995
		2000
	(Vase.)	

475 En AP-A y AP-C ésta réplica también es de Juan Chamorro.

476 Anotación de maquinaria: “+ 1º. Salón corto”.

477 En este caso en uno de los AP sí se lee "ustedes" en vez de "vms".

[illegible]

479 Al margen: "200".

	que Doña Juana, mi esposa, se lo diga.		
DON CARLOS:	No resisto. Hacedlo como os parezca.		
DOÑA JUANA:	Queda a mi cargo, y confío que he de lograr convencerla.		2095
DON CARLOS:	De tu discreción, estilo y eficacia, no lo dudo, pues según lo que imagino, a la verdad no es decente el que un hombre bien nacido se case con quien ejerce artes tan denigrativos, y en sabiéndolo mi padre...		2100
DOÑA JUANA:	Ved, que creo que ha venido.		
DON CARLOS:	¿Quién? ¿Mi padre? <i>(Como asustado.)</i>		
DOÑA JUANA:	No, Cristerna. Y habéis de estar prevenidos para dejarnos a solas a las dos en este sitio.		2105
CRISTERNA:	Ya tenéis, Don Sebastián, vuestro pleito concluido. Ya están los autos aquí.	<i>(Sale.)</i>	2110
DON SEBASTIÁN:	Pues, Cristerna, ¿cómo ha sido que vengan a tu poder?		
JUANA:	Dinos lo que ha sucedido.		
CRISTERNA:	Eso es para más despacio.	[folio 10]	2115
DON SEBASTIÁN:	Cada vez más aturdido me tiene tu ciencia.		
CRISTERNA:	Ahora va disfrazado Toribio a indagar las providencias que toma el juez. Vos, bien mío, ¿no me habláis?		2120
DON CARLOS:	Tengo por fuerza que celebrarlo, y sentirlo.		
CRISTERNA:	Que lo celebréis, lo entiendo, pero que lo sintáis, digo que es enigma que no alcanzo.		2125
DON CARLOS:	Pues para darle el sentido que él tiene, me falta a mí, y en Doña Juana confío que le sabrá descifrar mejor que yo. Vos, amigo,		2130

	si gustáis de acompañarme, venid.	
DON SEBASTIÁN:	Tu gusto es el mío. <i>(Vanse los dos.)</i>	
CRISTERNA:	¿Qué hay de nuevo, Doña Juana? ¿Qué frenesí, qué delirio tiene Don Carlos? ¿Qué enigma confuso es este?	2135
DOÑA JUANA:	Si oírlo pretendes, dame palabra de hacer lo que te suplico.	
CRISTERNA:	Sácame de confusiones.	
DOÑA JUANA:	Carlos de mí se ha valido para que te haga saber cómo su padre a este sitio vendrá presto, porque quiere informarse por sí mismo de la calidad y prendas de la esposa que ha elegido, y antes que llegue, desea elijas, según tu arbitrio, u el olvido de Don Carlos, u de la magia el olvido. Ésta es su resolución y mi empeño.	2140 2145 2150
CRISTERNA:	¿Qué me has dicho, Doña Juana?	
DOÑA JUANA:	Lo que el propio acaba de referirnos.	
CRISTERNA:	¿Es posible que Don Carlos tal despego use conmigo? Dejadme, dejadme sola. Ya que elegir es preciso o el olvido de Don Carlos o de la magia el olvido, adiós, adiós, Doña Juana.	2155 2160
DOÑA JUANA:	Voyme si en ello te sirvo. ⁴⁸⁰ <i>(Vase.)</i>	
CRISTERNA:	Ya que me he quedado sola, vamos, pensamiento mío, recorriendo de mi vida los sucesos. Yo he nacido de nobles padres, y en Lugo casualmente hallé unos libros de magia, cuya lección tan consumada me hizo	2165 2170

480 A la derecha de este verso: "300".

de este arte prodigioso, que he llenado de prodigios a toda España. He triunfado de todos mis enemigos en mares, montes, y valles.		2175
No hubo paraje escondido que no le hiciese patente, pues todo lo facilito. Sólo en amores		2180
desgraciada he sido, pues no tuve amante con señas de fino. Dígalo Don Sebastián, en quien puse mi cariño, pues habiéndome llevado	[folio 12]	2185
a Salamanca consigo, olvidando mis finezas a Doña Mencía hizo el objeto de su amor, hasta que asombré a prodigios		2190
la ciudad, y le aparté de su amor, y mi peligro. Pero no bastaron los portentos míos, hacer de un ingrato		2195
un agradecido. ⁴⁸¹ Pero en viendo a Doña Juana, olvidando mis cariños, la dio la mano de esposo.		2200
Y sin elección, ni arbitrio, dejé a España y fui a Florencia, donde el amor, al principio, se me mostró más risueño para hacer mejor el tiro,		2205
porque Don César Salviati, que a desposarse conmigo estaba resuelto, dio muy suficientes indicios de tenerme poco amor,		2210
y de estar arrepentido, pues no se empeñaba, habiendo motivos, ni en vengar mi agravio ni en seguirme fino. ⁴⁸²		2215
Hasta que, desengañada, de aquel país me retiro, acercándome a mi patria,		

481 Suprimidos los cuatro últimos versos en AP-B y AP-C.

482 Suprimidos los últimos diez versos en los 3 AP.

escogiendo aqueste sitio donde estar sola y exenta de las flechas de Cupido.	2220
Así estaba, así vivía, sin amar más que el asilo	[folio 13]
de estas soledades, cuando mi fatal desgracia quiso que viniese aquí Don Carlos a abrasar el pecho mío. ⁴⁸³	2225
Que esto me faltaba porque mi destino aún no se cansó de serme enemigo.	2230
Para mejor hospedarle, este palacio le finjo, recíbole cariñosa y él corresponde rendido, mas cuando yo imaginaba	2235
que perseverase fino, veo que estoy engañada, pues para abrirse camino de faltar a su palabra dice (no sé repetirlo)	2240
que si primero no dejo de ejecutar mis prodigios, que procurará olvidar mi amor, mi fe, mi cariño. ¿Qué te he hecho yo, amor, que cruel y esquivo te muestras? ¿No tienes mi pecho rendido?	2245
Bien veo que no es posible proseguir en el delirio de mi magia. Bien conozco que el practicarla es motivo de que me aborrezcan todos.	2250
Pero igualmente percibo que eso debiera dejarse a mi prudencia y arbitrio, sin ponerlo por precisa condición de su cariño, pues amor condicionado	2255
no es amor. Y así, imagino que ya no me tiene amor, si alguna vez le ha tenido. ⁴⁸⁴ Pero si su olvido es cierto, si su traición averiguo,	[folio 14] 2260

483 En AP-A: "a abrasar". En AP-B y AP-C: "abrasar".

484 Suprimidos los 18 últimos versos en AP-B y AP-C, pero no en AP-A. Al margen: "400".

si se descubre su engaño, 2265
 si su falsedad liquido,
 el cielo, la tierra, el mundo,
 aves, peces, plantas, riscos,
 hombres, sol, luna y estrellas,⁴⁸⁵
 astros, planetas y signos 2270
 verán mi venganza,
 rompiendo el abismo,
 para con rigores
 castigar su olvido. (Vase.)

El estudio, y salen DON PEDRO, DON ANTONIO y DON FERNANDO.

DON PEDRO:	Mucho extraño, Don Antonio, lo que me dices, pues era regular que vuestro hijo, estando en Burgos, viniera a visitarme, y mandarme, pues siendo cosa tan vuestra (aunque yo no le conozco) era obligación y deuda en mí, obsequiarle y servirle, y acreditar la fineza con que os estimo.	2275 2280
------------	---	--------------------------------------

DON ANTONIO:	Yo juzgo	2285
	que eso mismo que él penetra,	
	ha sido la principal	
	causa para que no venga	
	a visitaros, porque	
	el retirarse a esta tierra	2290
	fue por guardar su persona	
	y evitar que le prendieran	
	en Madrid, por una muerte,	
	que le atribuyen. Y mientras	
	se averigua la verdad	[folio 15] 2295
	y el agresor, padeciera	
	muchos días en la cárcel.	
	Y temiendo el que tuvierais	
	orden y requisitoria	
	para prenderle, es prudencia	2300
	el no haberse presentado.	
	Y como tan niño era	
	cuando de mí os separasteis,	
	y no os conoce, se aumenta	
	su cortedad y su empacho.	2305

DON PEDRO: Esa razón me hace fuerza.⁴⁸⁶

485 Suprimidos los últimos 2 versos en los tres AP .

486 "Esa razón" sustituye en un añadido a "Tus razones".

	Pero si ha venido a Burgos, se habrá ido ya, porque fuera imposible estar aquí y que yo no lo supiera.		2310
DON ANTONIO:	Que él está aquí, no dudéis. Dejad que el criado venga que su carta me entregó, y él nos dirá dónde queda su señor, y así podremos buscarle.		2315
DON PEDRO:	Pues mientras llega, decidme vos, caballero, qué pretensión es la vuestra, pues la carta que me disteis, aunque mucho os recomienda no dice en particular cosa alguna. Y yo quisiera comenzar luego a servirlos en todo lo que comprenda la esfera de mi poder.		2320 2325
DON FERNANDO:	Mucho estimo esa fineza. Mi empeño sólo es saber en dónde para, y quién sea, Don Sebastián de Guzmán.		
DON PEDRO:	¿Qué decís?		
DON FERNANDO:	La diligencia que traigo pende de hallarle.	[folio 16]	2330
DON PEDRO:	Pues, amigo, aunque quisiera, no puedo deciros dónde le hallaréis porque...		
MINISTRO 1º:	A la puerta está un letrado que dice si le concedes licencia para besaros la mano.	(Sale.)	2335
DON PEDRO:	Decidle que entre. Me es fuerza ver qué quiere y despacharle, que después os daré cuenta de todo, que es obra larga.		2340
<i>Sale TORIBIO de hábitos y peluca y TRISTÁN de lacayo.</i>			
TORIBIO:	(No hay que temer, pues Cristerna nos ha mandado venir, y me encargó que trajera conmigo el lazo, y con él sé hablar en todas las lenguas	(Aparte.)	2345

	y en todas las facultades.)	
TRISTÁN:	Pues ya no temo.	
TORIBIO:	No temas. Dadme, señor, vuestras plantas, pues veo en vuestra presencia que habéis de ser el remedio de mis males.	2350
DON PEDRO:	Como pueda, contad conmigo, y decidme, ¿quién sois?	
TORIBIO:	Sí haré, pero es fuerza sentarme, que estoy cansado, y así, con vuestra licencia...	2355
		(<i>Se sienta.</i>)
DON PEDRO:	(Extraño humor tiene el hombre.) Vos la tenéis. Tomad esas sillas también, caballeros.	(<i>Aparte.</i>)
TRISTÁN:	¡Qué es lo que miro! O las señas mienten, o aqueste es mi amo. Oyes, Toribio, está alerta, ⁴⁸⁷ que parece Don Fernando aqué! que está allí.	2360 [folio 17]
TORIBIO:	¿Qué cuentas? Es verdad. Bien lo conozco, Don Fernando es, como hay brevas.	2365
DON PEDRO:	Ya podéis decir.	
TORIBIO:	Estaba tomando el pulso a mi vena. Pues, señor, yo soy Don Lucas Manrique Luque y Correa, natural de Salamanca. Mi sangre por línea recta desciende de aquel famoso capitán que en la goleta se portó con tal valor, que cercenó la cabeza a Alí Muley de Marruecos, y aspirando a más proezas inmortales, un mosquete disparó con tal violencia que a la muralla la hizo treinta y dos varas de brecha.	2370 2375 2380
DON PEDRO:	¿Pero a qué viene todo eso?	
TORIBIO:	Tenga usted, yo haré a qué venga. Por lo que iba refiriendo	2385

487 A la derecha: "500".

	y mucho más que dijera de tan glorioso ascendiente, se infiere con evidencia que heredado, su valor, corre en mis azules venas.	2390
	Y así, mal podré sufrir el que ande conmigo a vueltas una hechicera famosa que ha destruido mi hacienda, me ha llevado por los aires una grande biblioteca, que heredé de mis mayores, escrita toda en vitela primorosa, mucho antes de la invención de la imprenta, me ha sacado de mi casa un mozo como una perla, hermano mío, y ha hecho que abortase mi parienta una lechuza y un gato metidos en una cesta, y ha ejecutado conmigo las mayores insolencias imaginables. Y vengo, porque sé que se halla en esta ciudad que vos gobernáis, a presentar mi querella, como haya mejor lugar en Justicia.	2395 2400 2405 2410
DON PEDRO:	La respuesta que ahora puedo daros, es que ha tiempo que por prenderla no sosiego y que me tiene trastornada la cabeza. Id registrando esos autos, y hallaréis mayores quejas, acusaciones y cargos que las vuestras.	2415 2420
	<i>Se levanta y le da unos autos.</i>	
TORIBIO:	Norabuena.	
DON FERNANDO:	¿Quién será esta mujer, cielos? ¿Si acaso será Cristerna? Mas callaré hasta que digan su nombre.	2425
TORIBIO:	Saber quisiera quién es el testigo que	

dice que vivió con ella,
para que éste me informara.

DON PEDRO: ¡Hola! Haced que comparezca
Juan Chamorro luego al punto. 2430

Se va el MINISTRO.

DON FERNANDO: ¿Qué he escuchado?

DON PEDRO: Aquesta mesma
me ha sacado de la cárcel [folio 19]
dos presos de consecuencia,
y uno es de quien vos habláis (A DON FERNANDO.) 2435

JUAN CHAMORRO: Señor, ¿qué es lo que me ordenas? (Sale.)
Mas, ¿qué miro? ¿Don Fernando?
¿Usted en aquesta tierra?

DON FERNANDO: Lo mesmo extraño de vos.

JUAN CHAMORRO: Es historia larga esa 2440
de contar, mas con deciros
que aquí me trajo Cristerna
en cuerpo y alma volando,
lo dije todo.

DON FERNANDO: ¿Con que ella
ahora está aquí?

JUAN CHAMORRO: Sí, señor. 2445
Así estuviera en galeras,
con toda su comitiva.

DON FERNANDO: Pues ya no dudo que fuera
la que sacó de la cárcel
a Don Sebastián, porque era 2450
su amante en tiempos pasados.

JUAN CHAMORRO: Ya ese fuego no calienta,
y tiene en su compañía
un Don Carlos, con quien piensa
casar, y será muy presto. 2455

DON ANTONIO: ¿Qué decís? ¿Sabéis quién sea,
y de dónde, ese Don Carlos?

JUAN CHAMORRO: Él es de Madrid.

DON ANTONIO: Qué pena.

JUAN CHAMORRO: Y de allá se vino, huyendo
por no sé qué friolera 2460
que le sucedió.

DON ANTONIO:	¡Mi hijo, casar con una hechicera! ⁴⁸⁸		
TORIBIO:	¡Hola! ¿Don Carlos es hijo de aqueste viejo? A Cristerna es preciso darla parte de todo. Ve con presteza, y dila lo que has oído.		2465
TRISTÁN:	Voy allá, porque no sea que se descuide y a todos nos emboquen en la trena.	[folio 20] (Vase.)	2470
DON PEDRO:	Don Antonio, ¿qué pensáis?		
DON ANTONIO:	Que sin que tiempo se pierda mandaréis cercar la casa, y entrando allá de sorpresa se logrará su prisión, y yo evitaré mi afrenta.		2475
DON PEDRO:	Decís bien. Vamos allá todos juntos con cautela. Y vos también, Juan Chamorro.		
JUAN CHAMORRO:	¿Yo? ¿Yo? Primero me fuera a los moros, que no adonde la vea yo, ni me vea.		2480
DON PEDRO:	Es preciso, que vengáis.		
JUAN CHAMORRO:	Como yo vaya, ella venga en mí su enojo. He de ver los toros de talanquera.		2485
DON PEDRO:	Vendréis, pues lo mando yo.		
JUAN CHAMORRO:	Pues yo protesto la fuerza.		
DON PEDRO:	Vamos todos.		
DON FERNANDO:	Yo allá voy, pero es a ver si allí encuentra mi enojo a Don Sebastián, pues no me permite el Etna que abrasa mi corazón sosegar, hasta que pueda vengarme.		2490
DON PEDRO:	Y vos, ¿no venís?	(A TORIBIO.)	2495
TORIBIO:	A ser testigo de vuestra burla iré, porque es delirio que consigáis vuestra empresa.		
DON PEDRO:	Pues, ¿por qué?		

488 Al margen derecho: "600".

Estando TORIBIO en medio del tablado, por debajo del tablado le quitan los manteos, y se queda de gallego.

TORIBIO:	Pur qué eu digu: y ahora meismo a darlla cuenta marchu de quantu ha pasadu, para que nin la sorprendan, ¿quantu máis, prender? ¿Prender? Fai escuro.	[folio 21] 2500
JUAN CHAMORRO:	¡Santa Tecla me valga! ¡Que éste es Toribio!	2505
DON PEDRO:	Pues, ¿Don Lucas?	
TORIBIO:	Esa es buena. Eu sou Toribiu de carne, e dun Lucas de bayeta. Serei Don Marcus también dentro de poucu.	
DON FERNANDO:	A Cristerna, creo, sirve este gallego. Y si no mienten las señas, desde Lérida la sigue.	2510
TORIBIO:	Es máis antigua lla fecha. Pur tantu les acunseju que desistan della idea que tienen, porque eu bien sei que nun lograrán prenderla.	2515
DON PEDRO:	¿Cómo que no? ¡Vive el cielo...! ¡Vive el Rey...!	
TORIBIO:	¡Viva lla Reina! Llu dichu, dichu, señor. Y si nun, faga esta cuenta: si a mí non pueden prenderme, ¿cómo han de puder a ella?	2520
DON PEDRO:	¡Pues prendedle! ¡Hola, ministros! ¡Asegurad esas puertas!	2525
MINISTRO 1º:	¡Date a prisión!	
MINISTRO 2º:	¡Date!	
MINISTRO 3º:	¡Date!	
TORIBIO:	Dejadme pedir licencia a mi señora primero, y vuelvu cun lla respuesta.	2530
DON PEDRO:	¿Por dónde has de ir? ¿Por el aire?	
TORIBIO:	No sinun pur lle bodega.	(Se hunde.)

TODOS: ¡Qué asombro! [folio 22]

DON PEDRO: Mas no por eso
cesarán mis providencias
para aprisionarlos. Antes, 2535
más rigurosas y estrechas
las daré. Y así, decid
que la ronda se prevenga. (A los MINISTROS.)

JUAN CHAMORRO: Pobre de mí, yo allá voy
con más miedo que vergüenza. 2540

DON ANTONIO: Yo espero evitar mi infamia.

DON FERNANDO: Yo aspiro a vengar mi ofensa. (Vase.)

Salón, y salen DOÑA JUANA, DON SEBASTIÁN, CRISTERNA, DON CARLOS, INÉS, TRISTÁN y POLILLA.

CRISTERNA: ¿Qué es lo que dices, Tristán?

TRISTÁN: Lo que he visto, y lo que he oído.

DON CARLOS: ¿Que mi padre ya ha venido? 2545

TRISTÁN: Sí, señor.

CRISTERNA: Don Sebastián,
lo que es menester aquí
es ir vos a visitar
a este caballero, y dar
un buen informe de mí. 2550
Pero si no entra gustoso
en contarme por su hija,
aunque yo pene y me aflija
porque Carlos sea dichoso,
será fuerza que se vaya 2555
con su padre, y emplear
más bien su amor.

DON CARLOS: ¡Que a pensar
lleguéis, Cristerna, que haya
nacido lo que te dije
de no amarte!

CRISTERNA: Así lo creo, 2560
pues tu poco gusto veo.

DON CARLOS: Tu desconfianza me aflige⁴⁸⁹
más que todo.

DON SEBASTIÁN: Voy a ver [folio 23]
si le rinde mi eficacia.

POLILLA: Ve allá y verás con la gracia 2565
que te vuelven a prender.

489 Anotado al margen: "700".

	¡Malhaya yo si allá fuera!	
DON SEBASTIÁN:	Pues tú me has de acompañar.	
POLILLA:	¿Yo, volverme a presentar ante el Juez? Eso es quimera. ¿Para qué quieres lacayo donde vas, si has de volver al punto?	2570
DON SEBASTIÁN:	No hay que temer que nos conozcan.	
POLILLA:	¡Mal rayo!	
INES:	Que temas tanto, Polilla, mucho lo extraño. ¿No ves que vas con tu amo?	2575
POLILLA:	¡Ay, Inés, que me temo una ropilla!	
INÉS:	¿Ropilla? Pues cómo es para que te dé pesares?	2580
POLILLA:	Con doscientos alamares pegados por el revés.	
DON SEBASTIÁN:	Vamos, no seas pesado.	
POLILLA:	Señor, ¡que así me avasalles! ¿Quieres verme por las calles en un burro atasajado?	2585
TORIBIO:	Lla Justicia cun suldadus, escupetas, mais fusiles, e son non sei quantus miles, nus tienen acurdunadus. Perdidus soumos, señora. Mirai que remediú tiene. Einda máis, tu padre viene.	(Sale.) (A DON CARLOS.)
CRISTERNA:	Pues será preciso ahora que todos os retiréis al jardín, mientras que yo hablo a tu padre. Y si no logro inclinarle veréis mi resolución.	2590 [folio 24] 2595
DOÑA JUANA:	No sea que os quieran atropellar.	2600
CRISTERNA:	No tenéis que recelar.	
POLILLA:	Vamos presto, no nos vea ninguno.	
CRISTERNA:	Por ti, he de hacer la fineza más costosa.	(A DON CARLOS.)

DON CARLOS: Hazla, que serás mi esposa, 2605
o la vida he de perder. (Vanse.)

Vanse todos, y CRISTERNA se retira entre los bastidores, y salen DON PEDRO, DON ANTONIO, DON FERNANDO, JUAN CHAMORRO y MINISTROS.

DON PEDRO: Ya que de todas las puertas
apoderados están
los soldados, no es posible
que se escapen.

JUAN CHAMORRO: ¡Ojalá 2610

se logre el lance! Que temo
que se nos ha de frustrar.
Pero callemos, no sea
que me escuche algún caimán
de tan buenas tragaderas
como el pasado. ¡San Blas,
que cura el mal de gargantas,
me libre de tanto mal!

2615

CRISTERNA: ¡Caballeros! Pues, ¿qué es esto?
Señor Juez, ¿qué novedad
os mueve a honrar esta casa
con vuestra persona?

2620

JUAN CHAMORRO: Ya
el miedo me va causando
una convulsión fatal,
y me tiene como el que
se ha llenado de maná.

2625

DON PEDRO: Cristerna, a lo que venimos
es a que... [folio 25]

CRISTERNA: No prosigáis,
os suplico, hasta que yo
pueda brevemente hablar
a este caballero. (Señala a DON ANTONIO.) 2630

DON PEDRO: Sea
norabuena.⁴⁹⁰

CRISTERNA: Pues bajad
a mi jardín, donde estéis
con gusto y comodidad
todos. Y este caballero
vea a su hijo. 2635

DON ANTONIO: ¿Con que está
Carlos aquí?

CRISTERNA: Sí, señor.

490 Anotación de maquinaria: “+ 1º. Jardín iluminado con la escalera.”

JUAN CHAMORRO: Dije yo bien.

DON PEDRO: ¿Y es verdad
que quiere casar contigo?

CRISTERNA: Él mismo os informará 2640
de todo.

DON ANTONIO: Cielos, ¿qué es esto
que a mí me sucede?

JUAN CHAMORRO: Andar,
ya nos la ha armado (y sin queso)
cuando allá nos manda entrar.

DON PEDRO: Vamos todos. Y cuidado, (A los MINISTROS.) 2645
no se escape.

DON ANTONIO: No es capaz.

DON FERNANDO: Inquieto estoy hasta ver
si hallo aquí a Don Sebastián
para vengarme.

JUAN CHAMORRO: Dios quiera
tengamos la fiesta en paz.⁴⁹¹ 2650

*Jardín iluminado, lo más suntuoso que se pueda, y se aparecen 4 asientos en el remate de una
escalera que ha de haber en el centro y encima se figura un cenador y salen DON CARLOS, DOÑA
JUANA y DON SEBASTIÁN.*

DOÑA JUANA: Supuesto que tan unidos
bajan a esta amenidad, [folio 26]
ya Cristera le habrá dicho
a vuestro padre cuanto hay
que decir en el asunto, 2655
y le habrá vencido ya.

DON CARLOS: Ay, Doña Juana, que temo
sea al contrario.

Salen CRISTERNA, DON PEDRO, DON ANTONIO y DON FERNANDO y MINISTROS.

CRISTERNA: Aquí están
tu padre y estos señores.

DON FERNANDO: ¿Y tú, traidor, aquí estás? 2660
Ahora verás, enemigo,
la diferencia que va⁴⁹²
de luchar entre tinieblas,
donde la casualidad
da la victoria, a reñir 2665

491 Anotación de maquinaria: “+ 2º”.

492 Al margen de este verso: “800”.

	cara a cara.		
DON SEBASTIÁN:	Sosegad, Don Fernando, pues aquí ni es ocasión ni lugar para la satisfacción que pedís. Determinad sitio y hora y nos veremos.	2670	
DON FERNANDO:	Está bien.		
DON ANTONIO:	¿Habrá maldad más contraria a la nobleza de tus abuelos? ¿Habrá más indignos pensamientos que los tuyos? No es capaz que tú seas hijo mío, ni te conozco por tal.	2675	
DON CARLOS:	Oídmme, señor, oídmme con paciencia y escuchad mis intentos, que no son como vos imagináis, pues dejando ella la magia como ya pactado está, bien podéis dar...	2680	
DON ANTONIO:	Calla, calla, no acabes de pronunciar los deseos de mi afrenta.	2685	[folio 27]
DON CARLOS:	Padre y señor...		
DON ANTONIO:	Deja ya el llamarme padre, o deja tus locuras.		
DON CARLOS:	Retractar ⁴⁹³ la palabra que la he dado también sería faltar al honor de caballero.	2690	
DON ANTONIO:	Hay mucha desigualdad.		
DON CARLOS:	También hay mucha injusticia en lo contrario, que es más, y así, habéis de permitirme...	2695	
DON ANTONIO:	Primero derramará toda tu sangre este acero.		(Saca la espada.)
CRISTERNA:	Tened, señor.		
DON ANTONIO:	Apartad.	2700	
CRISTERNA:	¿Que no hay remedio?		

493 En los 3 AP aparece "Retratad" pero, el sentido, obviamente, sería el de retractar.

DON ANTONIO: Ninguno.
Vos, Don Pedro, ¿qué esperáis?
Aquí la tenéis, prendedla.

CRISTERNA: Señor, ¡que tal crueldad
quepa en vuestro pecho!

DON ANTONIO: Sí. 2705

CRISTERNA: Si pudiera ejecutar
mis prodigios, poca pena
me diera que atropellar
queráis mi honor y justicia,
mas, como pactado está 2710
lo contrario, no resisto,
y así Carlos, libertad
tienes de mí.

DON CARLOS: Estoy resuelto (A parte a CRISTERNA.)
a no dejarte jamás
aunque me cueste la vida. 2715
Y así, bien puedes usar
de tu magia pues yo cedo, [folio 28]
y aún te lo pido, que es más.

DON PEDRO: Supuesto que nos ha dicho
que no puede ejecutar 2720
sus artes, ¡hola, ministros!

MINISTROS: ¿Qué nos mandas?⁴⁹⁴

DON PEDRO: Que prendáis
a todos los que hay aquí.

CRISTERNA: Primero razón será
que refresquemos, y así, 2725
sube aquí conmigo.

Ahora suben CRISTERNA, DOÑA JUANA, DON SEBASTIÁN y DON CARLOS.

JUAN CHAMORRO: Ya
está dispuesta la trampa.
¿Qué me quieren apostar
a que se escapa, y a todos
nos traslada a Popayán? 2730

DON PEDRO: Ea, pues subid vosotros (A los MINISTROS.)
y prendedlos.

DON ANTONIO: Vente acá,
Carlos, deja esa hechicera,
no incurras complicidad
en sus delitos.

494 Nota al margen: "Música".

CRISTERNA: Subid, 2735
aquí estoy. Pero mirad,
que hay quien guarde mi persona.

TODOS: Pues, ¿cómo?

CRISTERNA: Ahora lo verán.

*Al tiempo que van a subir los ministros, se hunde la escalera y se quedará el cenador en el aire transformado en una magnífica tramoya, y en ella DON CARLOS y DON SEBASTIÁN y en medio sentadas DOÑA JUANA y CRISTERNA y en 4 balancines, se aparecerán INÉS, TORIBIO, POLILLA y TRISTÁN y dice la música:*⁴⁹⁵

MÚSICA: No temas, Don Carlos,
funestas desdichas, 2740
que están de tu parte
Cristerna y sus ninfas,
y en dulces acentos [folio 29]
repiten unidas:
¡Que viva Cristerna! 2745
¡Que su esposo viva!

DON PEDRO: ¡Qué admiración!

DON ANTONIO: ¡Qué portento!

JUAN CHAMORRO: ¡Qué pasmo!

DON FERNANDO: ¡Qué maravilla!

DON CARLOS: Padre y señor, no es posible
que yo sin Cristerna viva, 2750
y por huir tus enojos
estoy resuelto a seguirla
hasta morir.

CRISTERNA: Ya que España
tan mal recibe a una hija
que produjo y educó, 2755
busquemos otras provincias
donde establecernos.

DOÑA JUANA: Yo,
es preciso que te siga,
pues llevándome mi esposo,
¿qué mayor bien?

DON SEBASTIÁN: ¿Qué más dicha 2760
que acompañarte?⁴⁹⁶

INÉS: Toribio,
¿vienes a mi compañía?

TORIBIO: Nun puedu menus, Inés,

495 Suponemos, aunque no se indica, que en el cuarto balancín va Polilla, que luego habla.

496 Anotación: "Música".

	que el amur me fai cusquillas.	
POLILLA:	Yo voy con mi amo también.	2765
TRISTÁN:	Yo con mi ama.	
DON FERNANDO:	Pues mis iras calmen ya, siendo imposible vengarme.	
DON ANTONIO:	Lágrimas mías, no ceséis hasta cegar y mientras dure mi vida ⁴⁹⁷ el cielo me dé paciencia.	2770
	(Vase.)	
JUAN CHAMORRO:	Cristerna, ¡por las benditas ánimas de tus abuelos, padres, hermanos, y tías, que no te acurdes de mí nunca jamás!	[folio 30] 2775
CRISTERNA:	Pues mis dichas ahora comienzan, digamos, en acorde melodía.	
DON PEDRO:	Yo, celebrando el que os vais, y que cesan mis fatigas, acompañaré gustoso esas voces que decían... ⁴⁹⁸	2780
MÚSICA Y TODOS:	No temas, Don Carlos, funestas desdichas, que están de tu parte Cristerna y sus ninfas. ^{499 500}	2785
DON PEDRO:	Y aquí, senado discreto, la comedia finaliza.	
TODOS:	Pidiendo todos perdón a vuestras plantas invictas. ⁵⁰¹	2790

497 A la derecha de este verso la anotación: "900".

498 Aquí anotación al margen: "912".

499 En AP-B, tras estos versos encontramos "Fin", y dos anotaciones de números de versos: "912", que ya hemos leído anteriormente, y "2746". Pero, en el anverso del folio encontramos 4 versos más, que hemos transcrito.

500 En AP-C encontramos tras estos versos: "Finis coronat opus", y no hay versos pidiendo perdón al auditorio. Y en AP-A, tras estos versos, tenemos: "Finis coronat opus" y el visto bueno de 2 censores.

501 Tras estos versos encontramos el folio 31 en blanco, y en el anverso del 32 otro final, sin atribuir a ningún personaje, en que parece hablar el poeta:

Y aquí, discreto auditorio,
este caso finaliza,
y hasta ciento y treinta partes
he prometido escribirlas.

Vº bueno del Licenciado Don Tomás Antonio Fuentes, Presbítero, teniente Vicario de Madrid, a 12 de enero de 1775.

